



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Twórczość gitarowa Józefa Świdra : pogłębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego

**Author:** Tomasz Spaliński

**Citation style:** Spaliński Tomasz. (2007). Twórczość gitarowa Józefa Świdra : pogłębiona analiza aspektu wykonawstwa instrumentalnego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Tomasz Spaliński

# Twórczość gitarowa Józefa Świdra

Pogłębiona analiza  
aspektu wykonawstwa instrumentalnego





# Twórczość gitarowa Józefa Świdra

*Muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa*

Claude Debussy



PRACE  
NAUKOWE



UNIwersytetu  
Śląskiego  
w Katowicach

NR 2520

Tomasz Spaliński

# Twórczość gitarowa Józefa Świdra

Pogłębiona analiza  
aspektu wykonawstwa instrumentalnego



Redaktor serii: Muzyka  
Krystyna Turek

Recenzenci  
Wanda Palacz  
Piotr Zaleski

N 286 / 2520



BG-363693 + CD

## Spis treści

Wstęp . . . . .	7
-----------------	---

### Józef Świder — rodowód artystyczny

Gitara w twórczości kompozytorów polskich doby współczesnej . .	13
Muzyka na Śląsku — retrospekcja i współczesność . . . . .	15
Józef Świder — druga generacja śląskiej szkoły kompozytorskiej . .	19

### Analiza wykonawcza oraz formalna utworów gitarowych Józefa Świdra (z doświadczeń praktyki własnej)

Aplikatura . . . . .	27
Zastosowana metoda analityczna . . . . .	29
<i>Taniec fantastyczny</i> . . . . .	31
<i>Meditazioni</i> . . . . .	44
<i>9 miniatur na 3 gitary</i> . . . . .	57
<i>Menuetto</i> . . . . .	58
<i>Elegia</i> . . . . .	63
<i>Canon 1</i> . . . . .	69
<i>Scherzo</i> . . . . .	72
<i>Imitazione</i> . . . . .	78
<i>Canon 2</i> . . . . .	83

<i>Polonaise</i> . . . . .	85
<i>Burlesca</i> . . . . .	89
<i>Canon 3</i> . . . . .	95
<i>9 miniatur na 3 gitary — komentarz</i> . . . . .	100
<i>Śpiewy mszalne</i> . . . . .	101
<i>Kyrie</i> . . . . .	102
<i>Gloria</i> . . . . .	109
<i>Credo</i> . . . . .	115
<i>Sanctus</i> . . . . .	121
<i>Agnus Dei</i> . . . . .	128
<i>Śpiewy mszalne — komentarz</i> . . . . .	128
<i>Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi</i> . . . . .	130
<i>Andante</i> . . . . .	131
<i>Adagio cantabile, dolce (Quasi una improvvisazione)</i> . . . . .	138
<i>Allegro</i> . . . . .	146
<i>Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi — komentarz</i> . . . . .	157
<i>Gaude Mater</i> . . . . .	159
Refleksje końcowe . . . . .	171
Aneksy . . . . .	173
Aneks 1. Wywiad przeprowadzony z Józefem Świdrem przez Tomasza Spalińskiego w lipcu 2005 roku . . . . .	173
Aneks 2. Spis kompozycji Józefa Świdra . . . . .	177
Aneks 3. Przykłady literatury gitarowej powstałej w Polsce w ostatnich kilkudziesięciu latach . . . . .	184
Bibliografia . . . . .	191
Indeks nazwisk . . . . .	193
Summary . . . . .	195
Zusammenfassung . . . . .	196

## Wstęp

Szacunek, jakim darzę wszelkie przejawy działań prawdziwie naukowych, a jednocześnie wątpliwość i obawa o rezultaty prób mierzenia sztuki, kazały mi opatrzyć tę pracę piękną sentencją Claude'a Debussy'ego. Myśl podobną, wyrażoną w sposób nieco mniej romantyczny, napotkałem we wstępie do *Notatnika metodycznego* Antoniego Cofalika, człowieka o niekwestionowanych osiągnięciach pedagogicznych i artystycznych, dociekliwego i skutecznego w definiowaniu wszelkich zjawisk psychofizycznych<sup>1</sup> dotyczących muzyki instrumentalisty:

Nie jest też [ta książka – T.S.] pracą naukową, musiałaby bowiem oprzeć się na badaniach naukowych, a tym sztuka, z wykonawstwem muzycznym łącznie, niełatwo się poddaje. Jest prawdą, że sztuka nasza korzysta ze zdobyczy różnych dziedzin nauki (fizjologia, psychologia, fizyka, cybernetyka), ale sama w żadnym wypadku nauką nie jest, o co innego w niej chodzi, inny jest jej cel<sup>2</sup>.

Nadrzędnym celem pracy o twórczości gitarowej Józefa Świdra jest ukazanie związku lub sprzeczności (o ile takie istnieją) pomiędzy warsztatem kompozytora i warsztatem wykonawcy. Związek ów rozumiem jako ścisłe i kreatywne współdziałanie, dające uzasadnione nadzieje na uzyskanie dzieła w pełnym formacie profesjonalnego. Ów profesjonalizm wyrażałby się i manifestował w pełnym „przystawianiu” dzieła do specyfiki instrumentu, z uwzględnieniem sfer: fakturowej, technicznej, emocjonalnej

---

<sup>1</sup> Zjawiska psychofizyczne rozumiem tu w całej złożoności tego określenia, zawierającego w sobie również głęboką sferę emocjonalności gry, jako wyniku rozsądnej proporcji pomiędzy wiedzą, wrażliwością i intuicją muzyczną.

<sup>2</sup> A. Cofalik: *Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu*. Kraków: PWM, 1999, s. 8.

i wyrazowej. Spełnienie tego wymogu (myślę jako gitarzysty, który przez wiele tygodni lub miesięcy dąży do uzyskania możliwie najlepszej jakości technicznej dzieła i jego strony wyrazowej) nie dla wszystkich jest rzeczą oczywistą i zrozumiałą. Niezbędna w takich sytuacjach „elastyczność” kompozytora nie oznacza w moim przekonaniu rezygnacji z istotnych elementów języka kompozytorskiego, lecz pozostaje dowodem pokory wobec sztuki muzycznej oraz przyszłych wykonawców instrumentalistów. Taka postawa jest wyrazem odpowiedzialności kompozytora i podjęcia przez niego dodatkowego wysiłku w materii często nieznanej, szczególnie, jeśli tworzy on dzieło na instrument, który jest mu obcy. Relacje analizować będę na dwu podstawowych płaszczyznach:

- technicznej: zapisu, faktury, możliwości realizacji, aplikatury (warianty) i jej skutków brzmieniowych, koniecznych zmian (spodziewany i uzyskany efekt), artykulacji oraz wpływu wymienionych elementów na ogólny wyraz dzieła;
- emocjonalnej i wyrazowej (ekspresja, środki wyrazu).

Pozostają również w zgodzie z powszechną w tego typu pracach praktyką analizy warstwy harmoniczej, melodycznej, rytmicznej, jak również formy omawianych dzieł; próbuję określić tym samym interesujący badacza język kompozytora. Rozmiar tych penetracji pozostawiam na poziomie niezbędnego minimum, pozwalającego zrozumieć poddawaną oglądowi skomplikowaną materię zależności muzyczno-technicznej. Jako autor tej pracy pozostaję przede wszystkim artystą — praktykującym instrumentalistą — i głównie z tej perspektywy przedstawiam moje przemyślenia. Przedmiotem rozważań czynię również swego rodzaju ewolucję dzieła muzycznego od momentu jego ukończenia przez kompozytora i przekazania wykonawcy (dawniej: manuskryptu, teraz: wydruku z komputera kompozytora), poprzez etap przygotowania technicznego (praca nad tekstem w sensie zapisu, partia w sensie instrumentalnym, próby zespołowe), po prezentację estradową i nagranie. W rozpatrywaniu tych zagadnień pomocne okazały się również spostrzeżenia i sugestie artystów, z którymi współpracowałem, ich bezpośrednie przemyślenia związane z wykonywanym utworem, dotyczące strony emocjonalnej, wyrazowej i wykonawczej (technicznej). Przy tak zróżnicowanych pod względem obsady utworach (trzy gitary, gitara z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego, głos z towarzyszeniem gitary, chór z towarzyszeniem czterech gitar) wydaje się to szczególnie interesujące i cenne.

Wszystkie utwory (z wyłączeniem *Gaude Mater*) będące tematem moich rozważań w dalszej części niniejszej pracy zostały nagrane na płycie CD *Tomasz Spaliński gra utwory gitarowe Józefa Świdra*<sup>3</sup>. W gitarystyce

<sup>3</sup> Płyta została wydana przez Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w 2005 roku.

światowej i polskiej jest to pierwsza monograficzna płyta, archiwizująca całą twórczość gitarową kompozytora. Na kształt ostatecznego nagrania niewątpliwie wpłynęły wielokrotne, drobiazgowo konsultacje z kompozytorem, ale również jego obecność podczas niektórych sesji nagraniowych. W znaczący sposób podniosło to wiarygodność wykonania. Wszystkie nagrane przeze mnie utwory uzyskały akceptację kompozytora.

Oto lista kompozycji Józefa Świdra z zachowaniem kolejności, w której zostały umieszczone na wydanej w 2005 roku płycie CD:

***Taniec fantastyczny* (1967)**

(gitara solo)

***Meditazioni* (2002)**

(gitara solo)

***9 miniatur na 3 gitary* (1996)**

*Menuetto*

*Elegia*

*Canon 1*

*Scherzo*

*Imitazione*

*Canon 2*

*Polonaise*

*Burlesca*

*Canon 3*

***Śpiewy mszalne na głos (solo, ew. chór) z towarzyszeniem gitary* (2003)**

*Kyrie*

*Gloria*

*Credo*

*Sanctus*

*Agnus Dei*

***Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* (1997)**

*Andante*

*Adagio cantabile (quasi una improvvisazione)*

*Allegro*

Uznałem, że w przypadku niniejszej pracy wysoce zasadne z punktu widzenia naukowej analizy i respektu wyrazu artystycznego będzie reedycja wydanego wcześniej materiału, uzupełnionego o utwór *Gaude Mater*, oraz dołączenie całości w formie CD do publikacji, jako jej integralnej części.

Walorem prezentowanej pracy jest zamieszczony w niej pisemny wywiad za kompozytorem (w moim posiadaniu znajduje się autoryzowany wydruk) oraz częste odwołania do sugestii i stwierdzeń wygłoszonych przez Józefa Świdra w dwóch wywiadach zarchiwizowanych w formie na-



grania audio (wszystkie wywiady przeprowadzone zostały przez autora pracy). Zawarte w nich treści dotyczą związku Świdra ze światem gitary, roli tego instrumentu w twórczości kompozytora, wyzwań i trudności, jakie stawiała przed nim specyfika faktury i brzmienia gitary, czasu i okoliczności powstania kompozycji, wizji brzmieniowej, wyrazu artystycznego oraz interpretacji.

# Józef Świder — rodowód artystyczny



## Gitara w twórczości kompozytorów polskich doby współczesnej

Gitara klasyczna od wielu lat należy do grupy instrumentów cieszących się największym powodzeniem wśród młodych adeptów sztuki muzycznej. Nie inaczej rzecz ma się z profesjonalnym wykonawstwem, które niezmiennie przyciąga do sal koncertowych kolejne pokolenia melomanów. Uniwersalność instrumentu, niekojarzonego z jedną epoką czy stylem, połączona z repertuarem mającym swój początek w epoce renesansu (współcześnie zaś obejmującym również różnorodną muzykę rozrywkową, której nie zwalcza, lecz umiejętnie przez nią przemawia) pozwala oddziaływać bez względu na wiek słuchacza. Zainteresowanie gitarą pozostaje niezmiennie intensywne pomimo tak gruntownych zmian politycznych i gospodarczych, których od szeregu lat jesteśmy świadkami. Transformacje te nie pozostały bez wpływu na sztukę w szerszym rozumieniu. Trudności finansowe, z jakimi borykają się instytucje promujące i upowszechniające kulturę (tę prawdziwą, która pobudza do refleksji, czasami drażni, bulwersuje, ośmiesza, zawsze jednak szczerą, tworzoną i odbieraną z potrzeby ducha), oraz zalew popkultury o ubogim intelektualnie i emocjonalnie przekazie nie ułatwiają tej odpowiedzialnej i zaszczytnej misji. Gitarzyści, propagatorzy i entuzjaści tego instrumentu w Polsce doskonale odczytali i zrozumieli potrzebę czasów. Ich aktywność, oddanie i bezinteresowność stały się wzorem dla innych instrumentalistów.

Jednym z podstawowych warunków stałego rozwoju instrumentu, jego promocji, zainteresowania nim inteligentnego, wrażliwego odbiorcy oraz wprowadzania na duże, liczące się sale koncertowe jest stałe pozyskiwanie i propagowanie wartościowej literatury. W przypadku gitary klasycznej przebiega to w sposób szczególnie intensywny. Liczne festiwale rangi ogólnopolskiej, a coraz częściej międzynarodowej, organizowane w kraju stały się ostatnimi czasy ważnym miejscem na mapie koncerto-

wej światowej sławy wirtuozów. Zapewnienie sobie udziału w elitarnych festiwalach (do takich możemy zaliczyć Międzynarodowy Festiwal Gitarowy „Śląska Jesień Gitarowa” w Tychach) wymaga wręcz ponadprzeciętnej aktywności menedżerskiej. Wymóg najwyższego poziomu wykonawczego i różnorodność programowa stwarzają organizatorom festiwalu znakomitą okazję dotarcia do szerszej publiczności. Minione lata wzbogaciły literaturę instrumentu o dzieła kompozytorów gitarzystów, jak również twórców nie mających bezpośredniego związku z instrumentem. Twórczość niektórych uzyskała rangę europejską, a nawet światową. Dla wielu z nich gitara stała się instrumentem pełnego wyrazu artystycznego, pozbawionego typowych dla lat minionych elementów amatorskich, zarówno w formacie tworzonej literatury, jak i jej odtwórstwie. Gitara — za sprawą swej niepowtarzalnej barwy, tworzenia unikatowej atmosfery nostalgii i zadumy — coraz częściej bywa wykorzystywana wśród instrumentów orkiestry symfonicznej do realizacji charakterystycznych barwowo partii. Wielu kompozytorów przyznaje, iż pisanie kompozycji z przeznaczeniem na ten instrument jest wyjątkowo trudne. Budujący zatem jest fakt przełamywania tych obaw i skutecznego, jak pokazuje życie, pokonywania napotykanych problemów. Wdzięczność gitarzystów i miłośników gitary mobilizuje do podjęcia wysiłku twórczego (zob. Aneks 3).

## Muzyka na Śląsku — retrospekcja i współczesność

Region śląski, a w szczególności administracyjna jego stolica — Katowice, możemy uznać za jedno z najważniejszych w Polsce, wraz z Warszawą, Krakowem, Poznaniem czy Wrocławiem, centrów muzycznych<sup>1</sup>. Tradycje muzyczne sięgają tutaj średniowiecza oraz renesansu i wiążą się z działalnością kapel. W ośrodkach klasztornych zachowały się rękopisy liturgiczne, kodeksy, a także teoretyczne traktaty przybliżające nam stan i poziom sztuki muzycznej tamtych czasów. Z terenów Górnego Śląska pochodził Grzegorz Gerwazy Gorczycki, czołowy przedstawiciel polskiego baroku, którego twórczość doceniana była daleko poza granicami naszego kraju. Z ziemi śląskiej wywodził się nauczyciel Chopina — Józef Elsner<sup>2</sup>. W okresie międzywojennym żywiłowo rozwijał się na Śląsku amatorski ruch muzyczny. Powstało wiele chórów oraz orkiestr dętych, nauka muzyki (szczególnym zainteresowaniem cieszyły się: fortepian i instrumenty dęte) traktowana była w wielu rodzinach śląskich jako czynnik wychowawczy. Przynależność do amatorskiego chóru polskiego stwarzała możliwość demonstracji uczuć patriotycznych oraz postawy politycznej. Niezależnie od stale umacniającego się ruchu amatorskiego podejmowane były próby zaszczepienia na grunt śląski wyższych form obcowania z muzyką w postaci koncertów symfonicznych, recitali, przedstawień operowych, koncertów kompozytorskich<sup>3</sup>. Działalność ta została zintensyfikowana wraz z założeniem w 1929 roku Państwowego Konserwato-

---

<sup>1</sup> R. Gabrys: *Górnośląski krąg kompozytorów*. „Studio” [Almanach literacko-artystyczny Wydawnictwa „Śląsk”] 1981, s. 5.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>3</sup> L. Markiewicz: *W obliczu muzycznego dwudziestolecia*. „Zaranie Śląskie” 1965, nr 1, s. 46.

rium Muzycznego w Katowicach. Pierwszym rektorem Konserwatorium został Witold Friemann. Wśród pedagogów znaleźli się między innymi: doc. Stefania Allinówna, prof. Wanda Chmielowska, doc. Józef Drohomirecki, prof. Władysława Markiewiczówna, prof. dr Adam Mitscha, prof. Bolesław Szabelski<sup>4</sup>. Pierwsze dwa lata funkcjonowania placówki zbiegły się z okresem pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego oraz zaostrzenia walki klasowej na Śląsku. W przedwojennych rocznikach „Polonii” oraz „Polski Zachodniej” odnaleźć możemy ślady politycznej walki dwóch najbardziej liczących się w tamtych latach osobowości: Michała Grażyńskiego — protektora Konserwatorium, i Wojciecha Korfantego — jego przeciwnika politycznego<sup>5</sup>. Ostatecznie, z końcem roku 1930, powołując się na konieczność wprowadzenia oszczędności, skreślono z budżetu Sejmu Śląskiego wydatki na Konserwatorium, skazując je tym samym na utratę dotacji, a w konsekwencji — praw uczelni państwowej. W tej postaci prawnej szkoła przetrwała pod opieką Towarzystwa Muzycznego, powołanego w tym celu przez Grażyńskiego, aż do 1934 roku. Ten trudny dla uczelni i jej pedagogów okres permanentnej niepewności zakończył wyborczy sukces Grażyńskiego, którego starania doprowadziły do podjęcia przez Sejm Śląski uchwały o utworzeniu Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w dniu 16 maja 1934 roku<sup>6</sup>. Nowym dyrektorem Konserwatorium został Faustyn Kulczycki. Specyfika geograficzna oraz demograficzna Śląska, jak również wspomniany wcześniej masowy ruch amatorski generowały zapotrzebowanie na określoną kadrę muzyczną. Struktura organizacyjna uczelni uwzględniała społeczne oczekiwania. W skład Konserwatorium wchodziło sześć wydziałów:

- Wydział Teorii, Kompozycji i Dyrygentury,
- Wydział Fortepianu, Organów i Harfy,
- Wydział Instrumentów Smyczkowych,
- Wydział Śpiewu Solowego,
- Wydział Kształcenia Nauczycieli Muzyki i Śpiewu w szkołach powszechnych, średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich,
- Samodzielny Wydział Wojskowy (Wojskowa Szkoła Muzyczna).

Wojskowa Szkoła Muzyczna — jeden z wydziałów Konserwatorium — ówczesnie była jedyną tego typu placówką w Polsce; przygotowywała kapelmistrzów i instrumentalistów na potrzeby orkiestr wojskowych.

<sup>4</sup> *Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach*. Red. K. Połnińska. Katowice: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.

<sup>5</sup> *XXXV lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*. Oprac. L. Markiewicz. Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1965, s. 7.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 8.

Nauka w Śląskim Konserwatorium Muzycznym obejmowała trzy stopnie: niższy, średni i wyższy, odpowiadające dzisiejszym: podstawowej i średniej szkole muzycznej oraz Akademii Muzycznej<sup>7</sup>.

Kres nadziejom na intensywny rozwój uczelni przyniósł wybuch wojny. Znaczna część miasta — szczęśliwie — ocalała ze zniszczeń wojennych. Po II wojnie światowej kadrze zawodowej muzyków rdzennie związanych ze Śląskiem oraz napływowym region — dzięki temu, że uniknął znaczących zniszczeń oraz ocalały jego instytucje kulturalne — stwarzał sprzyjające warunki podjęcia aktywności zawodowej. Niemal natychmiast po przejściu frontu na Śląsku rozpoczęły działalność nowe instytucje muzyczne i wznowiły ją te, które funkcjonowały wcześniej. Reaktywowano Śląskie Konserwatorium Muzyczne (11 lutego 1945 roku), od września tego samego roku przemianowane na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną, rozpoczęła działalność Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (25 marca 1945 roku), w dwa miesiące później swój pierwszy koncert dała Państwowa Filharmonia Śląska (26 maja 1945 roku), uroczysta premiera *Halki* Stanisława Moniuszki zainicjowała pierwszy sezon Opery Śląskiej w Bytomiu (14 czerwca 1945 roku). Wychodząc naprzeciw olbrzymiemu zapotrzebowaniu społecznemu, stworzono sieć szkół muzycznych, która ze względu na specyfikę regionu należy do najgęstszych w kraju<sup>8</sup>. W Katowicach powstało pierwsze w Polsce Liceum Muzyczne, wzorowane na eksperymentalnym dwuletnim kursie licealnym, jaki prowadzono przy Śląskim Konserwatorium Muzycznym w latach 1937/1938 i 1938/1939<sup>9</sup>. Nie można pominąć w tym miejscu intensywniej działalności koncertowej powołanego do życia w 1953 roku i kierowanego przez Stanisława Hady-nę zespołu Śląsk. Bezsporne zasługi tej formacji w dziedzinie popularyzacji folkloru odzwierciedla długa lista nagród, z której przytoczę zaledwie kilka: Order Sztandaru Pracy I klasy, Wojewódzka Nagroda Artystyczna, Złoty Medal Światowej Rady Pokoju<sup>10</sup>. Dzięki tym przełomowym inicjatywom Śląsk stał się czołowym ośrodkiem muzycznym w kraju.

Powróćmy jeszcze do katowickiej uczelni. Warto przypomnieć dwa istotne dla jej późniejszej historii wydarzenia. Pierwsze z nich to uruchomienie w 1968 roku Studium Muzyki Rozrywkowej, przekształconego po dwóch latach działalności w Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej, który, jako jedyny tego typu w kraju, podjął trudną misję kształcenia w wymiarze

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>8</sup> L. Markiewicz: *Życie muzyczne*. W: *Województwo katowickie w Polsce Ludowej*. Red. J. Gliszczyński. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1967, s. 446.

<sup>9</sup> *30 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. 1929—1959*. Red. L. Markiewicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960, s. 15.

<sup>10</sup> L. Markiewicz: *Życie muzyczne...*, s. 453.



pozostawionym dotychczas rozwojowi żywołowemu<sup>11</sup>. Pierwszym dziekanem Wydziału został Zbigniew Kalembe. Wydarzeniem drugim, o którym zobowiązany jestem wspomnieć, była ogłoszona w dniu 12 listopada 1979 roku zmiana statusu uczelni z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej na Akademię Muzyczną — na mocy decyzji Rady Ministrów. Rektorem uczelni był wówczas Leon Markiewicz<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> L. Markiewicz: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Nr 11. Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1974, s. 12.

<sup>12</sup> *Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego...*

## Józef Świder — druga generacja śląskiej szkoły kompozytorskiej

Określając początek śląskiej szkoły kompozytorskiej, należy przypomnieć osobę Michała Spisaka, pierwszego, dyplomowanego jeszcze przed wojną w Śląskim Konserwatorium Muzycznym, kompozytora. „Dzieła jego — koncerty, symfonie, suity, kwartety — mają czysty, autonomiczny charakter, niosą zaś indywidualną odmianę formuły neo o wyraźnie polskim etosie. Są przy tym świetne warsztatowo, mocno wpisane formą, instrumentacją, fakturą, pomysłami meloharmonicznymi i rytmiką w tradycję przedklasyczne i późniejsze, jednak wszystko świadczy zarazem o współczesności, przeważnie w tonacji *giocoso*”<sup>1</sup>. Twórczość Spisaka, cechująca się wyjątkowym indywidualizmem, ze względu na emigrację kompozytora nie wywarła bezpośredniego znaczącego wpływu na kolejne generacje kompozytorów śląskich. Sam Spisak, przebywając we Francji, głównie w Paryżu, podjął dodatkowo studia u Nadii Boulanger.

Początkiem „właściwej” szkoły kompozytorskiej na Śląsku była działalność dwóch Bolesławów: Szabelskiego i Woytowicza, uznanych za przedstawicieli jej pierwszej generacji. Przypomnijmy: obaj uważani byli nie tylko za kompozytorów, ale także za wirtuozów-instrumentalistów (Szabelski — organista, Woytowicz — znany w Europie pianista, wyróżniony na I Konkursie Chopinowskim); dodatkowo Woytowicz wysoko ceniony po dziś dzień za znakomitą redakcję dzieł Beethovena i Debussy’ego<sup>2</sup>. Trudno byłoby znaleźć dwóch bardziej niepodobnych do siebie ludzi. Pani Woytowicz trafnie nazywała swego męża Bolesławem Śmiałym, Szabelskiego zaś — Bolesławem Wstydliwym. Rzeczywiście, Woytowicz był ogromnie

---

<sup>1</sup> R. Gabryś: *Górnośląski krąg kompozytorów*. „Studio” [Almanach literacko-artystyczny Wydawnictwa „Śląsk”] 1981, s. 6.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 7.

żywotnym, elokwentnym erudytą, kompozytorem, pedagogiem, organizatorem życia muzycznego, działaczem Związku Kompozytorów Polskich. Szabelski był skromny i małowówny, posługiwał się najchętniej monosylabami, jednak każdego wysłuchał, był dobrze poinformowany, wykazywał się ogromnym i niezawodnym instynktem w sprawach muzycznych.

Warto w tym miejscu wspomnieć trzeciego kompozytora-instrumentalistę, którego działalność, choć może nie w takim stopniu jak wspomnianych wcześniej, okazała się znacząca dla późniejszych generacji kompozytorskich. Chodzi o Jana Gawlasa. Imponował gruntowną wiedzą muzyczną i umiejętnością jej przekazania. Jego twórczość wykazuje silne związki z folklorem ziemi cieszyńskiej<sup>3</sup>. Szabelski i Woytowicz wykształcili bezpośrednio lub pośrednio drugą i trzecią generację kompozytorów śląskich, wśród których na szczególną uwagę zasługują: Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Józef Podobiński, Witold Szalonek, Józef Świder (druga generacja), Jan Wincenty Hawel, Edward Bogusławski, Piotr Warzecha, Józef Szwed<sup>4</sup>, Ernest Małek, Zenon Kowalski, Stanisław Kotyczka, Aleksander Glinkowski, Ryszard Gabryś, Eugeniusz Śleziak (trzecia generacja). Dzieło kontynuuje pokolenie Stalowej Woli — twórcy urodzeni po 1951 roku: Eugeniusz Knapik, Aleksander Lasoń, Andrzej Krzanowski (czwarta generacja) oraz ich sukcesorzy z piątej generacji: Jan Daszek, Andrzej Dziadek, Wiesław Cieniała, Piotr Radko. Do najmłodszej, szóstej generacji, z której twórczością i działalnością śląskie środowisko muzyczne wiąże duże nadzieje, zaliczani są: Aleksandra Garbał oraz syn Henryka Mikołaja Góreckiego — Mikołaj Górecki<sup>5</sup>.

Jednym z wybitnych przedstawicieli drugiej generacji śląskiej szkoły kompozytorskiej, chyba najlepiej z żyjących osób znającym historię katowickiej uczelni: jej gmachu i ludzi, którzy tu pracowali, związany z nią nie tylko długoletnią pracą, ale i sercem, jest Józef Świder<sup>6</sup>. Urodził się 19 sierpnia 1930 roku w Czechowicach<sup>7</sup>, wtedy największej wsi powiatu bielskiego, w rodzinie wielodzietnej. Pierwszym „kształceniem” muzycznym, jeszcze nie profesjonalnym, lecz amatorskim, było podpatrywanie zapracowanego ojca — muzyka-amatora — oraz wspólne z nim muzyko-

<sup>3</sup> J. Świder: *Czarny i zielony*. „Śląsk” 1987, nr 6, s. 32.

<sup>4</sup> L. Markiewicz: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Nr 11. Katowice 1974, s. 6—13.

<sup>5</sup> A. Kochańska: *Trzy utwory na fortepian i orkiestrę Józefa Świdra*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem J. Bobrowskiej na Wydziale Kompozycji, Teorii i Edukacji Muzycznej. Biblioteka Akademii Muzycznej w Katowicach. Katowice 2000, s. 6.

<sup>6</sup> B. Mika: *Zawsze dużo komponowałem*. „Śląsk” 2004, nr 100, s. 60.

<sup>7</sup> J. Świder: *Sami o sobie*. „Śpiewak Śląski” 1986, nr 3—4, s. 54.

wanie. Ojciec, wiejski organista (podobnie jak dziadek), nie miał muzycznego doświadczenia, ale charakteryzował się muzykancką pasją, którą Świder jako dziecko szczerze z nimi podzielał. Prawdziwym muzycznym autorytetem tamtych czasów, duchowym ojcem muzycznego rozwoju, pod którego opieką pozostawał młody Józef Świder, był Józef Borgieł, miejscowy meloman, postać wyjątkowo zasłużona dla muzycznych Czechowic, multiinstrumentalista, chórmistrz i kapelmistrz miejscowych zespołów, do końca życia organista w kościele św. Katarzyny. Borgieł był także przyjacielem domu, zachęcał do nauki muzyki, dzielił się bezinteresownie muzyczną literaturą i stale doglądał postępów. Sam kompozytor mówi o nim: „[...] w mej pamięci pozostanie najbardziej fanatycznym przyjacielem, melomanem lat wczesnych”<sup>8</sup>. To za jego sprawą, pod jego opieką i batutą odbył się w 1947 roku muzyczny debiut kompozytora, wtedy w roli solisty-instrumentalisty interpretującego koncert D-dur na fortepian i orkiestrę Józefa Haydna<sup>9</sup>.

W roku 1947 Józef Świder rozpoczął naukę w założonym i kierowanym w tym czasie przez Józefa Powroźniaka katowickim Liceum Muzycznym. Oto jak je wspomina: „[...] posiadało doskonałych pedagogów, którzy nie tylko dbali o wysoki poziom szkoły, ale potrafili wytworzyć niepowtarzalną atmosferę koleżeńskości, życzliwości i autentycznego zamiłowania do muzyki. Pracowali tu pedagodzy, mieszczącej się w tym samym neogotyckim gmachu przy ul. 27 Stycznia, Wyższej Szkoły Muzycznej i to również rzutowało na wysoki poziom. Pamiętam zwłaszcza zasłużone panie pianistki, profesorki Stefanę Allinównę (moją nauczycielkę), Władysławę Markiewiczównę (nauczycielkę Tadeusza Żmudzińskiego i Andrzeja Jasińskiego) oraz Wandę Chmielowską (nauczycielkę Lidii Grychtołówny)”<sup>10</sup>. W dwa lata później, bezpośrednio po pomyślnie zdanej maturze, Józef Świder zdał egzamin do katowickiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, a następnie rozpoczął naukę jednocześnie na trzech kierunkach: kompozytorskim — u prof. Bolesława Woytowicza, teoretycznym — u prof. dra Adama Mitschy oraz pianistycznym — u doc. Stefanii Alliny<sup>11</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż na trzecim roku studiów rozpoczął pracę w tej uczelni jako asystent. Swą edukację w PWSM ukończył w latach 50. kolejno na specjalnościach: teoria muzyki (1953), fortepian (absolutorium) (1954), kompozycja (dyplom z odznaczeniem) (1955). „Kompozycję studiowałem u profesora Bolesława Woytowicza — w tym samym czasie, co Wojciech Kilar i Zdzisław Szostak. Byliśmy

<sup>8</sup> J. Świder: *Czarny i zielony...*, s. 32.

<sup>9</sup> H. Cierpiot: *Bez jubileuszu*. „Tak i nie” 1987, nr 20, s. 13.

<sup>10</sup> J. Świder: *Czarny i zielony...*, s. 32.

<sup>11</sup> L. Markiewicz: *Słowo o kompozytorze*. W: *Magnus*. Program Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu 1970. Pisownia nazwisk za autorem.

pierwszymi absolwentami i tego wydziału, i tej specjalności, pierwszymi kompozytorami, którzy opuścili katowicką uczelnię<sup>12</sup>. Studia uzupełnił na szczeblu aspiranckim przy Akademii Muzycznej w Warszawie, kontynuując naukę u prof. Bolesława Woytowicza. Ukończył je, publikując rozprawę pt. *Problemy organizacji dźwiękowej w operze „Wozzeck” Albana Berga*. W roku 1966 uzyskał stypendium rządu włoskiego i rozpoczął studiowanie kompozycji w rzymskiej Akademii Santa Cecilia u prof. Goffreda Petrassiego<sup>13</sup>. Pracę zawodową rozpoczął bezpośrednio po ukończeniu studiów teoretycznych, najpierw w bielskim Liceum Muzycznym w latach 1953—1955, gdzie był nauczycielem muzycznych przedmiotów teoretycznych, a następnie, do roku 1961, w Liceum Muzycznym w Katowicach<sup>14</sup>. Od roku 1955 do chwili obecnej związany z Akademią Muzyczną (która do roku 1979 nosiła miano Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej), pełnił tam szereg zaszczytnych funkcji: dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii i Dyrygentury (1967—1972), prorektora (1972—1975) i ponownie od roku 1975 dziekana Wydziału<sup>15</sup>. Prowadził klasę kompozycji, nauczał przedmiotów teoretycznych: harmonii i kontrpunktu oraz instrumentacji. Od roku 1975 do dnia dzisiejszego związany z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach, niegdyś z Instytutem Wychowania Muzycznego, obecnie z Instytutem Muzyki Wydziału Artystycznego. W latach 1985—1998 pełnił funkcję dyrektora Instytutu. Od 21 lat związany jest również z Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim przy Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, którego od dekady pozostaje kierownikiem<sup>16</sup>.

Dorobek kompozytorski Józefa Świdra obejmuje niemal wszystkie formy i gatunki, począwszy od monumentalnych, takich jak opera, po pieśni i miniatury instrumentalne. Ta rozległość i wielostronność dorobku budzi w pełni uzasadniony respekt, a konsekwencja twórcza, której wyrazem jest opieranie się (tu w znaczeniu jak najbardziej pozytywnym) modom, okazała się słuszną obraną drogą dotarcia do słuchacza. W jednym z wywiadów kompozy-

<sup>12</sup> B. Mika: *Zawsze dużo komponowałem...*, s. 59.

<sup>13</sup> Wydaje się, że istnieje zamieszanie związane z pisownią tego nazwiska: H. Cierpiot (*Bez jubileuszu...*, s. 13) podaje: „[...] u włoskiego kompozytora Goffredo Petrasiego”; L. Markiewicz (*Słowo o kompozytorze...*): „[...] u Goffredo Petrassiego”; B. Mika (*Zawsze dużo komponowałem...*, s. 60): „[...] z profesorem Goeffredo Petrassim”. Istnieje pewna rozbieżność co do długości trwania stypendium w Rzymie, L. Markiewicz (*Słowo o kompozytorze...*) mówi o dwóch miesiącach, sam kompozytor w wywiadzie udzielonym B. Mice (*Zawsze dużo komponowałem...*, s. 60) mówi: „[...] uzyskałem stypendium rządu włoskiego na półroczny pobyt w Rzymie”.

<sup>14</sup> L. Markiewicz: *Słowo o kompozytorze...*

<sup>15</sup> E. Bocek, A. Kornecki, K. Turek: *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego*. Katowice: Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1982, s. 26.

<sup>16</sup> B. Mika: *Zawsze dużo komponowałem...*, s. 60.

tor z właściwą sobie skromnością i przekorą wyznaje składową swęj filozofii tworzenia. Zapytany o twórczość chóralną, niezmiennie pozostającą głównym nurtem jego zainteresowań, mówi: „Moje kompozycje chóralne może nie są dziełami jakiejś wysokiej rangi, ale są chętnie śpiewane, bo się podobają. I z tego się cieszę. Ich popularność wzrasta jakby poza mną. Bo nie lubię specjalnych zabiegów wokół promocji czy autopromocji. Po prostu piszę utwór, podoba się — to śpiewajcie, nie spodoba się — to niech leży”<sup>17</sup>.

Pozwolę sobie w tym miejscu na osobiste zwierzenie potwierdzające stosowanie przez kompozytora tej zasady — skromności, delikatności zachowania wobec artystów-odtwórców, nieklamanej, wrodzonej pokory wobec sztuki, spokoju wewnętrznego wynikającego ze świadomości formatu dzieła. Jego filozofię podejścia do sztuki wykonawczej cechuje prawdziwa mądrość przejawiająca się pełnym artystycznym zaufaniem do realizującego utwór artysty. **Rezultaty** w postaci pozostających w pamięci słuchaczy koncertów-wydarzeń oraz wartościowych nagrań **działają przekonująco, skromność**: „po prostu piszę utwór, podoba się — to śpiewajcie, nie spodoba się — to niech leży” (z pozostawionym, będącym wyrazem opinii na temat utworu, prawem wyboru) — **zawstydza i onieśmiela**: „[...] przy okazji któregoś jubileuszu, gdy dokonano statystyki wykonywanych podczas *Legnicy Cantat* utworów, okazało się, że moje kompozycje wyprzedzają wszystkich innych twórców, łącznie z Palestriną czy Moniuszką”<sup>18</sup>.

Wróćmy do charakterystyki muzyki Józefa Świdra. Jego postawę artystyczną wielu analityków określa jako romantyzującą z typową skłonnością do liryzmu, aczkolwiek nieobce kompozytorowi są nastroje wybuchowego wręcz emocjonalizmu. W twórczości chóralnej, bazującej w zdecydowanej większości na diatonice, znajdziemy wiele miejsc kantylenowych, polifonicznych, tworzących mocno dysonujące współbrzmienia. Cechą charakterystyczną muzyki instrumentalnej pozostaje nadrzędność kreatywności wykonawcy (technika wykonawcza i strona wyrazowa) wobec ścisłości systemu dźwiękowego. Nie oznacza to wszakże rezygnacji z poszukiwań i zdobyczy muzycznych ostatnich lat w zakresie współbrzmień i organizacji przebiegu muzycznego, jednak środki te nie są w kompozycjach Świdra celem samym w sobie, lecz pozostają w służbie wyrazu. W ten oto sposób z umiarem stosowane nowe środki działają tu często mocniej i bardziej świeżo niż u innych twórców, dążących do maksymalnego ich spiętrzenia w obrębie jednego utworu<sup>19</sup>.

Dorobek Świdra to nieustannie dzieło „postmodernistyczne”, mocno osadzone w tradycji, naznaczone silnie romantyzującą emocją typu lirycz-

<sup>17</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> L. Markiewicz: *Słowo o kompozytorze...*

nego, wpływającą z technik wokalnych, chóralnych. Reprezentuje świat kameralnych doznań wspólnego muzykowania, uchwytnej melodii. „Świder czekał na postmodernizm, czuł go zawsze bez względu na panujące wokół tendencje. Postawa tonalna i morfologiczna dawnego systemu, zmodyfikowana procesami neoklasycznymi i impresjonistycznymi przy założeniu harmoniki afunkcyjnej, z wyeksponowaniem paralelizmu, repetycyjności struktur, rytmicznych i melicznych postaci ludowych, modalnych i tanecznych, zorganizowane są w koncentryczną formę na zasadzie rapsodyczności, repetytywności, przetworzeniowości i motywów przypominających”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> J. Bauman-Szulakowska: *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945—1995*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 2001, s. 127.

Analiza wykonawcza  
oraz formalna utworów gitarowych  
Józefa Świdra  
(z doświadczeń praktyki własnej)





## Aplikatura

Podczas wielu lat nieustającej i wytrwałej pracy nad instrumentem przestudiowałem ogromną liczbę różnych pod względem epok, stylów, muzycznej i technicznej komplikacji oraz rangi przekazywanych muzycznie treści utworów. Każdy z utworów wymagał ode mnie indywidualnego potraktowania i rodził wiele różnych problemów, które musiałem rozwiązać, chcąc uzyskać wartościowy rezultat techniczny i artystyczny. Etap początkowy pracy należy, w moim przekonaniu, do najtrudniejszych, a zarazem najistotniejszych podczas długiego cyklu przygotowań utworu do prezentacji scenicznej lub nagrania. Nie do przecenienia pozostają tutaj kwestie związane z aplikaturą. Jednak w sposób oczywisty jedynie jej wprowadzenie na bazie praktyki daje gwarancję skuteczności działania, a to najbardziej interesuje instrumentalistę śledzącego jej przebieg. Aplikatura skuteczna to taka aplikatura, która jest sprawdzona praktycznie — w adekwatnym tempie, przy działającej tremie, czasem w warunkach trudnych akustycznie. Aplikatura logiczna jest zaś zależna od warstwy muzycznej. Nie brakuje niestety przykładów traktowania warstwy muzycznej oryginalnej literatury gitarowej w sposób niezbyt wnikliwy, a także sytuacji, w których deprecjonuje się walor dzieła w aspekcie szerszym. Każde palcowanie jest propozycją realizacji technicznej (najczęściej, choć nie zawsze, podpisaną nazwiskiem), będącą wypadkową predyspozycji manualnych autora i przyjętej przez niego wizji brzmieniowej. Wielu spośród moich studentów miało trudności ze zrozumieniem tego faktu. Chęć precyzyjnej realizacji zamieszczonego w tekście nutowym opalcowania, pomimo indywidualnego braku jego skuteczności, a jednocześnie nieodczuwanie konieczności jego mutacji (indywidualnej adaptacji) bywały dla mnie zastanawiające.

Ilość kwestii koniecznych do przeanalizowania (wypraktykowania) w celu uzyskania wersji wartościowej opracowania technicznego jest

znaczna. Dylematy dotyczą trzech głównych sfer: określenia pozycji, aplikatury obu rąk i artykulacji. Sfery te — oprócz kwestii komfortu technicznego — determinują barwę dźwięku, co zawsze należy mieć na uwadze. Zastanawiającym zjawiskiem w praktyce gitarowej jest umieszczanie palcowania w miejscach oczywistych, a braku tegoż w miejscach możliwego zastosowania wielu wariantów technicznej realizacji oraz przypominanie go w wersji niezmienionej w miejscach będących cytataми wcześniejszego tekstu. Często spotyka się również praktykę stałego palcowania głównie ręki lewej (mającej u zdecydowanej większości gitarzystów opinię ręki „łatwiejszej”) bez ścisłego doprecyzowania palcowania dla ręki prawej. Jak wiadomo, jedynie taki synchroniczny opis jest w pełni wartościowy i sensowny.

## Zastosowana metoda analityczna

Szczegółowa analiza aspektu technicznego oraz formalnego utworów gitarowych Józefa Świdra, którą przedstawię w następnej części tej pracy, jest wynikiem wielomiesięcznych przygotowań poprzedzających prezentację estradową i realizację nagrania. Wszystkie sugestie i spostrzeżenia pozostają subiektywne i wynikają z wzięcia pod uwagę poruszonych wcześniej kwestii. Mogą być traktowane jako bezpośrednia techniczno-interpretacyjna propozycja wykonawcza lub służyć celom analitycznym. Znajdująca się poza głównym nurtem tej pracy analiza formalna przeprowadzona została zgodnie z przyjętym kanonem obowiązującym w takich sytuacjach i może, w moim przekonaniu, przyczynić się do pełniejszego zrozumienia zagadnień poddawanych analizie.

W celu ułatwienia czytającemu sprawnego dotarcia do interesujących go aspektów analizy, w stosunku do każdego z utworów lub jego części składowej w przypadku kompozycji złożonych, stosuję jednakowy sposób badawczego podejścia i opisu:

- nazwa utworu, obsada, rok powstania;
- uwagi kompozytora — okoliczności powstania oraz wizja brzmieniowa nakreślona przez samego kompozytora (informacje uzyskane w przeprowadzonych przez autora pracy wywiadach); lapidarne uwagi kompozytora umieszczam dla każdego z utworów lub jego części składowej pod hasłem: „istotne zdaniem kompozytora”;
- analiza formalna dzieła przeprowadzona w niezbędnym wymiarze i głębi;
- analiza techniczna i wykonawcza (z drobiazgowymi przykładami nutowymi);
- komentarz podsumowujący.

W przypadku analizy technicznej skomentowane zostaną miejsca (takty lub większe fragmenty), które ze względu na stopień komplikacji, specyfikę frazy lub inny powód takiego komentarza wymagają. Materiał nie

będzie analizowany „takt po takcie”, będzie raczej stanowił następstwo wybranych subiektywnie miejsc, zgodnie z postępowaniem tekstu muzycznego. Wyboru miejsc dokonałem na podstawie wniesionego nakładu pracy, niezbędnego do uzyskania swobodnego ich wykonania. Każda (zarówno punktowa, jak i linearna) aplikatura powinna zostać przeanalizowana w kontekście szerszym (aplikatura poprzedzająca i następująca), pozwalającym ocenić zasadność takiego a nie innego jej doboru.

**Zapis nutowy wszystkich przykładów, będący bazą rozważań analitycznych, zgodny jest z zapisem oryginału.**

Zakładając, że potencjalnego czytelnika przy konfrontowaniu analizy z zapisem nutowym będzie interesowała wizualna łatwość śledzenia tego drugiego, **wszelkie zastosowane w tekście nazwy wysokości dźwięków użyte będą przy założeniu ich umiejscowienia na pięciolinii, nie zaś faktycznego brzmienia o oktawę niższego.** Nie umieszczam również w przytoczonych przykładach nutowych przenośnika oktawowego pod kluczem wiolinowym, co staje się współcześnie coraz częściej praktykowaną zasadą.

Podczas jednego z moich pierwszych kontaktów z kompozytorem, interesującym się wtedy specyfiką zapisu, możliwościami wykonawczymi i barwowymi gitary, przekazałem mu informację o braku praktyki wyznaczania przez kompozytorów motywów i fraz za pomocą łuków frazowych. (Jest to — moim zdaniem — kolejny przykład historycznej spuścizny literatury gitarowej, błąd będący przyczyną szeregu wątpliwości interpretacyjnych). Chcąc pozostać w zgodzie z powszechnie przyjętą praktyką, Józef Świder zaniechał tego zwyczaju, choć pierwsze wersje niektórych kompozycji, które od niego otrzymałem, były we wspomniane łuki zaopatrzone.

## *Taniec fantastyczny*

Utwór na gitarę solo.

Rok powstania: 1967.

Opublikowane w: *Współczesna muzyka gitarowa*. Kraków: PWM, 1969, s. 18—21.

### Uwagi kompozytora

Utwór powstał na prośbę Józefa Powroźniaka, który był też autorem technicznego opracowania jedynej wydanej do dziś wersji (adaptacja instrumentalna, aplikatura).

#### **Istotne zdaniem kompozytora:**

- żywe tempo;
- stabilność rytmiczna i wyrazistość artykulacyjna we fragmentach tanecznych;
- dopuszczalne, sugerowane zawartym w tytule określeniem „fantastyczny”, odchylenia w tempie (według uznania wykonawcy) w pozostałych fragmentach utworu;
- kontrasty dynamiczne.

### Analiza formalna

Budowa: 123 takty.

Forma łukowa: A B A<sub>1</sub> + koda.

Część A: takty 1—48.

Część B: takty 49—80.

Część A<sub>1</sub>: takty 81—112.

Koda: takty 112—123.

*Taniec fantastyczny* możemy zakwalifikować do niewielkich rozmiarów kompozycji o charakterze wirtuozowskim.

**Część A** zawiera się w taktach 1—48. Jako materiał kompozytor wykorzystał dwa tematy o przeciwstawnych charakterach: pierwszy żywy, z dookreśleniem kompozytora *Vivo*, drugi wyraźnie spokojniejszy, *poco piu lento*.

Dwie pierwsze frazy utworu opierają się na tym samym materiale muzycznym, w którym warstwa akompaniamentu wykorzystuje współbrzmienia kwartowe (zaliczamy tu także kwintę jako przewrót kwarty) oraz trytonowe. Fragment ten odgrywa rolę wstępu. Melodia prowadzona jest w głosie górnym (wyraźna faktura homofoniczna) i w dużej części wykorzystuje sekundy barwiące, tworzące specyficzny charakter brzmieniowy. Pierwszy fragment utworu to dwie nieregularne frazy (6+6), tworzące dwunastotaktowy okres odpowiadający (początek frazy powtórzony, zmiana w kadencji). Po energicznym wstępie następuje zmiana charakteru i tempa na łagodniejsze *poco piu lento*. Od taktu 13 wyraźnie zmienia się faktura — z akordowej na linearną. Znikają piony akordowe, które rozpoczynały utwór, a materiał rozwijany jest w sposób melodyczny. Pojawiają się czterotaktowe frazy, które tworzą poprzedniki, następniki i poszczególne typy okresów. Kompozytor wykorzystał przede wszystkim pochody pasażowe, początkowo opierając je na trójdźwiękach o regularnej budowie tercjowej. Takty 13—20 to okres symetryczny odpowiadający. Dalsza fraza wykorzystuje ten sam materiał, ale ma nieregularną budowę wewnętrzną 4+5. Wstępny materiał zostaje przetworzony we frazie następnej (7 taktów), po której następuje powrót do materiału wyjściowego. Zatem w taktach 13—48 kompozytor ponownie zastosował trójfazowość w rozwoju materiału motywicznego. Budowa wewnętrzna taktów 13—48 to aba.

**Część B** zawiera się w taktach 49—80. Wprowadzony tu został nowy materiał, ale z zachowaniem wielu cech muzycznych poprzedniego fragmentu. Takty 49—56 mają charakter swobodnego wprowadzenia do zmiany nastroju (płynne przejście do *grave*). Dopisek *moderato e improvvisando* sugeruje swobodniejszy charakter tej części. Nadal jednak kompozytor wykorzystuje charakterystyczną budowę kwartowo-kwintową w warstwie akompaniamentu. Materiał z taktów 49—50 powraca w taktach 55—56.

W części B bardziej niż w poprzedniej widać nieregularność fraz, kompozytor posługuje się pewnymi przedstawionymi motywami, zestawiając je z sobą w dowolny sposób. Tworzy to w efekcie frazy 6- lub 7-taktowe, o nieregularnym ukształtowaniu wewnętrznym.

Ukształtowanie formalne fraz części B:

- takty 57—62: budowa wewnętrzna 4+2; ze względu na powrót materiału wyjściowego w dwóch ostatnich taktach można tu mówić o okresie nieregularnym okrężnym;

- takty 63—70: budowa wewnętrzna 3+3+2; nowy materiał melodyczny, jednak rytm szesnastkowy, w którym wartości połączone są po dwie łukiem, sugeruje nawiązanie do części A (taktu 31 i kolejnych);
- takty 71—72 — ponowne nawiązanie do początku tej części, ale tylko poprzez przypomnienie fragmentu frazy (por. takty 61—62);
- takty 73—80: budowa wewnętrzna 3+5; ostatnich 5 taktów to powtórzenie frazy otwierającej tę część (takty 57—60) z rozwinięciem — powtórzeniem taktu ostatniego.

Cała ta część podporządkowana jest zasadzie rozwoju materiału melodycznego, polegającej na stałym powracaniu frazy głównej o spokojnym, kontemplacyjnym charakterze na przemian z taktami wprowadzającymi odmienny materiał. Podkreśla to nieregularność w ukształtowaniu, „poszarpane frazy”.

Od taktu 81 powraca część A<sub>1</sub>, materiał wykorzystywany we wstępie krzyżuje się z materiałem głównym tej części, następuje swego rodzaju podsumowanie całego utworu. W taktach 81—96 przywołano materiał wstępu, ale ulega on pewnemu przetworzeniu — szesnastki z repetycją łączone łukiem po dwie sugerują nawiązanie do części B materiału. Od taktu 97 do 112 (do fermaty) niemal identycznie powtórzony jest materiał z taktów od 13 i kolejnych. Zmianie ulega zakończenie ostatniego fragmentu (zmiana harmonii).

Ostatni fragment to koda (takty od połowy 112 do 123). Budowa wewnętrzna 3+6+2. Materiał wykorzystany przez kompozytora to fragment improwizacyjnego wstępu z taktów 49—50. Na zakończenie powtórzony zostaje motyw charakterystyczny otwierający utwór.

**Harmonia.** Mimo że współbrzmienia Świdra odbierane są w sposób bardzo tradycyjny, nie poddają się one klasycznej analizie harmoniczej (odniesieniu do stałej toniki). Niemniej uwagę zwraca częste wykorzystywanie pochodów pasażowych, tworzących akordy o budowie tercjowej. Taki wybór środków harmoniczych powoduje, że możemy mówić o tradycyjnym brzmieniu, wywołującym skojarzenia tonalne, o pewnych centrach tonalnych, które będzie sprawować w części A dźwięk *e*, a w części B dźwięk *h*. Mamy zatem pomiędzy częściami pokrewieństwo kwintowe.

Cechy stylu kompozytora:

- nawiązywanie do form tradycyjnych: forma łukowa ABA<sub>1</sub>, przeciwstawianie sobie dwóch kontrastujących tematów;
- harmonie oparte na stałych współbrzmieniach o budowie tercjowej lub kwartowo-trytonowej (fragmenty akompaniamentu);
- nieregularność fraz jako naczelną zasadą rozwoju materiału muzycznego.

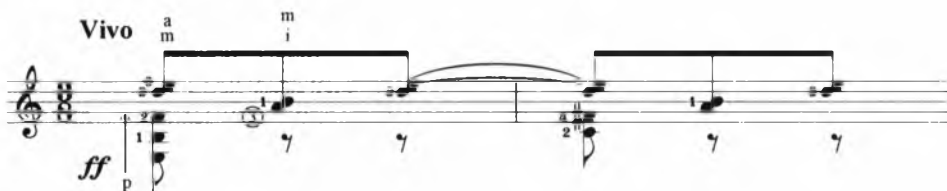


## Analiza techniczna

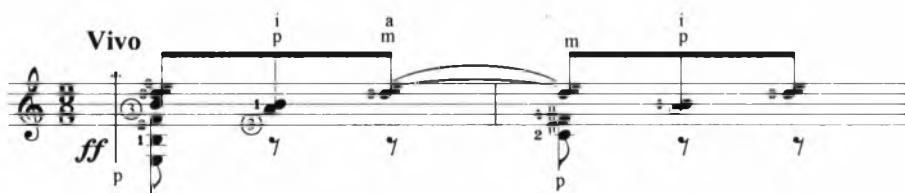
*Taniec fantastyczny* pozostaje do dziś jednym z dwóch wydanych utworów gitarowych Józefa Świdra (drugim jest *Gaude Mater* na chór mieszany i 4 gitary), wszelkie rozważania natury technicznej lub innej będę więc przeprowadzał w odniesieniu do tej właśnie wersji opublikowanej. W dalszej części będę ją nazywał wersją **oryginalną** lub **podstawową**.

**Takty 1—2.** Już w pierwszym takcie i w pierwszym akordzie zasadnym zabiegiem wprowadzającym znaczne podniesienie poziomu dynamicznego, w tym wypadku bardzo pożądanego, określonego przez kompozytora w sposób zdecydowany *ff*, jest wzbogacenie go dźwiękiem *h*, wykonywanym na trzeciej strunie, i uzyskanie w ten sposób sześciodźwięku. W tej postaci akord ten jest możliwy do wykonania kciukiem przy użyciu masy przegubu, co automatycznie przyczynia się do wspomnianego wcześniej wzrostu poziomu dynamicznego. Uzyskujemy jednocześnie artykulacyjne oddzielenie tegoż akordu od następujących po nim dwudźwięków i głębokie osadzenie akcentu taktowego, mających podstawowe znaczenie w uzyskaniu charakteru tanecznego.

## Przykład 1. Wersja oryginalna, takty 1—2



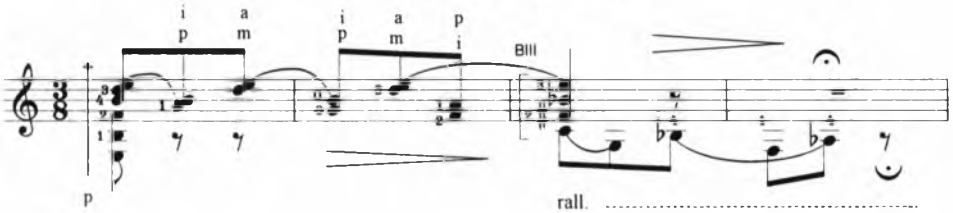
## Przykład 2. Takty 1—2 z uzupełnieniem akordu i proponowaną zmianą aplikatury ręki prawej



W dalszej części utworu nieodzowne jest zachowanie logicznej konsekwencji stosowania jednorodnej wersji opalcowania (ręki lewej i prawej) w miejscach będących pełnym lub częściowym cytatem, ewentualnie mutacją fragmentu przytoczonego. Jest to niezbędne nie tylko ze względów technicznych, ale również brzmieniowych. Dotyczy to taktów: 3—4, 7—8, 81—82, 85—86, 89—92, 122.

**Takty 9—12.** Następnym nieco dłuższym fragmentem, na który chciałbym zwrócić uwagę głównie z powodów frazowych, są takty 9—12. Mamy tutaj do czynienia z typowym dla kompozytora, często wykorzystywanym efektem motywów symetrycznych (dwójkowych), łamiących ustalony metrycznie postęp rytmu w układzie nieparzystym. Układ motywów frazy przedstawia się w sposób następujący:

### Przykład 3. Takty 9—12



Zasugerowana przeze mnie aplikatura naprzemiennego użycia dwóch kombinacji palców p-i oraz m-a bardzo dobrze sprawdza się w praktyce, pozwalając uzyskać większą płynność i swobodę w stosunku do kombinacji stałej, np. najczęściej stosowanej i-m.

**Takty 14—15.** Komentarz dotyczący taktu 15 związany jest z basowym dźwiękiem  $e^1$ , który burzy logikę prowadzenia głosów i znacznie utrudnia poprawne technicznie wykonanie tego miejsca. W oryginalnej wersji zapis tego taktu przedstawia się następująco:

### Przykład 4. Takty 14—15



Zestawiłem w przykładzie 4 interesujący mnie takt z taktem wcześniejszym przez wzgląd na kontekst frazowy i możliwość prześledzenia aplikatury. Próba realizacji tego miejsca zgodnie z zapisem doprowadza do zerwania logicznego postępu głosu basowego i zniekształcenia głosu środkowego poprzez „dodanie” do niego nieistniejącego w zamyśle kompozytora dźwięku, a tym samym eliminacji istotnej konstrukcyjnie pauzy w głosie środkowym.

## Przykład 5. Takty 14—15



Najprostszym rozwiązaniem tego problemu (na co chętnie przystał kompozytor) było przeniesienie o oktawę w dół dźwięku  $e^1$  i użycie pustej struny E6. Lepsze brzmienie i większą pewność daje również zaproponowane przeze mnie palcowanie. Jego skuteczność polega na uniknięciu niebezpiecznego skoku z  $gis^1$  na strunie D4 na  $c^2$  — z pozycji V do I w takcie 15 (rezygnacja z zaproponowanego w wersji oryginalnej *glissando*), wysoce niebezpiecznego przeskoku palca 4 z dźwięku  $fis^1$  na  $d^1$  (przejście z taktu 15 do 16), nadmiernego obciążenia ręki lewej w takcie 16, w którym użycie pustej struny drugiej, „jasnej” na pierwszą miarę (czego wyraźnie unika autor opracowania, podobnie jak w takcie 20) oprócz komfortu wykonawczego sprzyja uzyskaniu tanecznego charakteru utworu. Poszukiwanie barwy w tego typu utworach, w tak specyficznych miejscach i w tak zaawansowanym tempie, oraz taki sposób opracowania technicznego nie rokują skutecznej produkcji. Obawy przed używaniem strun pustych często bywają zupełnie nieuzasadnione. Wprowadzenie zaznaczonych legat technicznych nadaje lekkości i polepsza prawidłową ekspozycję głosów.

## Przykład 6. Takty 14—16



Wskazany cytat lub mutacja propozycji z przykładu 6 w taktach: 18—20, 38—40, 42—44, 98—100, 102—104.

**Takty 28—29.** Chcąc w maksymalnym stopniu zachować kontekst motyviczny frazy, zmuszeni jesteśmy odejść od zaproponowanej w oryginale wersji. Nie uwzględnia ona jednorodnego sposobu wykonania opadających w głosie górnym szesnastek, tworzących w układzie 7-5-3 (septymalkwinta-tercja) akord F-dur z septymą wielką i następujący po nim G-dur (w układzie 5-3-1). Wyraźnie zasugerowany przeskok palca 1 z dźwięku *f* na *c*<sup>2</sup> nie pozwala prawidłowo wyeksponować dźwięków symultatywnej kwinty *f-c*<sup>1</sup> pierwszej miary w takcie i *g-d*<sup>1</sup> miary trzeciej w planie basowym, stanowiących istotny dla wyrazu całości szkielet rytmiczny. Oto kolejno wersje oryginalna i proponowana przeze mnie z naniesionymi sugestiami palcowymi oraz komentarzem.

### Przykład 7. Takty 28—29 (wersja oryginalna)

ta aplikatura łamie motyviczność frazy – wybrzmienia akordów

ta aplikatura (przez konieczność przeniesienia palca 1 z struny 6 na 2) powoduje zerwanie dźwięku – symetryczności brzmieniowej struktury głosu basowego – i grozi powstaniem przypadkowego legata technicznego najniższego dźwięku

### Przykład 8. Takty 28—29 (proponowany sposób wykonania)

zachowanie brzących trójdźwięków – motywów

możliwość utrzymania w symetrycznym wybrzmieniu struktury głosu basowego

**Takty 45–48.** W taktach tych zalecane w oryginale palcowanie wydaje się oczywiste (takty 45, 47), natomiast w miejscu, w którym koniecz-

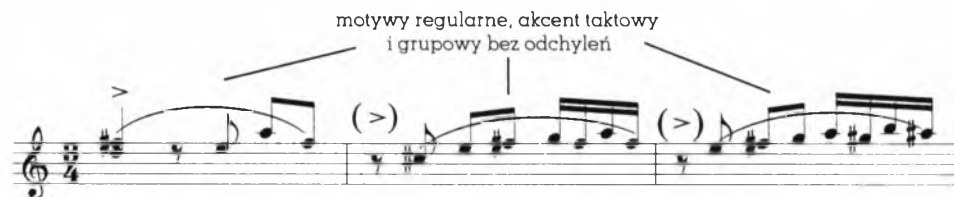
nie powinno być zasugerowane, tj. połowa taktu 46 (dźwięki:  $f^2$  —  $e^2$  —  $f^2$ ), brakuje go. Właśnie te trzy dźwięki to składowe momentu krytycznej zmiany pozycji z I do IX. Proponuję przeanalizowanie ewentualnego ujednolicenia sposobu wykonania grup trzech szesnastek w głosie górnym na wzór głosu niższego poprzez wprowadzenie legata technicznego. Uzyskujemy w ten sposób, poprzez jednolitą artykulację, większą płynność i poczucie ładu w przejmowanych przez głosy jednorodnych motywach. Oto moja propozycja wykonawcza tego miejsca:

### Przykład 9. Takty 45—48



**Takty 57—59.** Takty 57—59 należą do jednych z trudniejszych, jednak nie w rozumieniu typowej instrumentalnej biegłości, lecz ze względu na konieczność prowadzenia dwóch głosów w niezależnym od siebie pulsie wewnętrznym. Ten typ konstrukcji przypomina mi przepiękną etiudę *As-dur* Fryderyka Chopina<sup>1</sup>. Głos górny prowadzony jest w konwencjonalny sposób i tworzy bardzo prostą melodię z konstrukcją rytmiczną niepoddawaną odchyleniom w akcentacji taktowej. Oto przedstawiony samodzielnie głos górny:

### Przykład 10. Takty 57—59



W przykładzie 11 głos dolny zapisano w regularnych grupach szesnastkowych (po cztery), wśród których konieczne jest wyodrębnienie stale po-

<sup>1</sup> *Trois nouvelles Études*. W: F. Chopin: *Dziela wszystkie. II Etiudy na fortepian*. Red. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński. Warszawa—Kraków: Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949, s. 137—139.

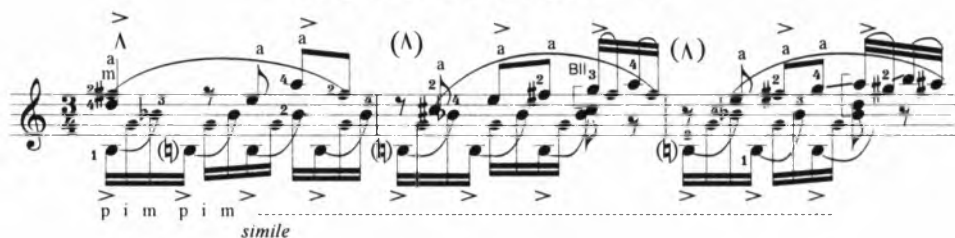
wtarzającego się, złożonego z trzech dźwięków motywu. Musimy sobie zdać sprawę z trzech rodzajów akcentów występujących jednocześnie w tym fragmencie: taktowego, grupowego i motywicznego, z których ten ostatni staje się wiodącym.

### Przykład 11. Takty 57—59

The image shows a musical score for measures 57-59 in 3/4 time. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the staff, there are three labels with arrows pointing to specific notes: 'akcentacja taktowa' (metrical accent) points to the first note of each measure; 'akcentacja grupowa' (group accent) points to the first note of each group of notes; and 'akcentacja motywiczna' (motivic accent) points to the first note of each motif. The motifs are marked with '(h)' and consist of three notes.

Zamieszczone powyżej rozważania związane z akcentacją nabierają znaczenia, gdy chcemy w pełni świadomie wykonać omawiane takty 57—59. Należy pamiętać, iż w tym przypadku wiodąca dla każdego z dwóch głosów staje się inna z omawianych wcześniej akcentacji. W przypadku regularnego motywicznie głos górny będzie nią akcentacja taktowa i grupowa, dla głosu dolnego zaś przejmująca funkcję wiodącą akcentacja motywiczna. Właśnie plastyczne ukazanie motywów przebiegu obu głosów z uwzględnieniem tych parametrów sprawia największą trudność wykonawczą. W celu dodatkowego oddzielenia i podkreślenia ważnej niezależności rytmicznej głosów, przy oczywistej nadrzędności muzycznej głosu górnego, proponuję wyższy zagrać *secco* przy podstawku (poprzez jasną barwę wyeksponujemy go automatycznie), dolny *tastiera* odwiedzionym kciukiem bez kontaktu paznokcia ze struną. Wskazane będzie tu obniżenie przegubu, co ułatwi uzyskanie efektu skrzyżowania barwy. W przykładzie 12 zapisano takty 57—59 z naniesioną dla każdego z głosów akcentacją (konieczną do ukazania) i polecaną przeze mnie aplikaturą. Pamiętajmy, że akcentacja taktowa czy motywiczna nie oznacza przesadnego, siłowego eksponowania określonych dźwięków. Podobnie jak akcent w mowie, akcentacja powinna delikatnie dźwięki podkreślać.

## Przykład 12. Takty 57—59



Analogicznie w aspekcie muzycznym i technicznym należy podejść do taktów 61—62, 71—72; takty 76—78 są cytatem taktów 57—59 zamieszczonych w przykładzie 12.

**Takty 73—75.** Takty 73—75 są kolejnymi, które chciałbym poddać analizie. Wersja podstawowa zaleca następującą realizację techniczną:

## Przykład 13. Takty 73—75



Pod nutami zaznaczyłem moje wątpliwości w stosunku do poddawanej analizie wersji podstawowej. Użycie chwytu *barré* na pierwszą miarę w takcie 73 nie pozwala płynnie przejść do realizacji następujących po nim szesnastek. Pojawia się problem koordynacji rąk spowodowany koniecznością bardzo szybkiego „zejścia” z tego chwytu (wartość szesnastki) i zsynchronizowania z tym momentem uderzenia ręki prawej w pustą strunę drugą. Jest to wysoce zawodne od strony technicznej i wpływa bardzo niekorzystnie na stronę muzyczną. Wprowadza sztuczne *staccato* na pierwszą miarę struktury basu, która pomimo największego starania zostanie zdecydowanie skrócona w stosunku do woli kompozytora (ćwierćnuta). Cała operacja jest tym trudniejsza, że następuje w tym miejscu wzrost napięcia muzycznego w postaci wzrostu dynamiki (*più forte*) i ruchu agogicznego jako rezultatu rozwoju frazy. Oto moja propozycja wykonania:

## Przykład 14. Takty 73—75

legato techniczne zdecydowanie wspomaga  
ruch agogiczny emocjonalnej frazy  
i pozwala powiększyć rozpiętość  
dynamiczną (możliwe większe piano  
początków motywów)

Na zakończenie analizy technicznej *Tańca fantastycznego* pragnę poddać oglądowi dwa miejsca wersji podstawowej.

**Takt 113.** Takt ten zawiera kuriozalne palcowanie prawdopodobnie będące wynikiem prostego błędu drukarskiego, zwłaszcza że proponowana aplikatura kontekstu taktów 112—115 w praktyce sprawdza się znakomicie. Oto oryginalny zapis i komentarz wyjaśniający.

## Przykład 15. Takt 113

kuriozalna aplikatura jest prawdopodobnie  
wynikiem błędu drukarskiego

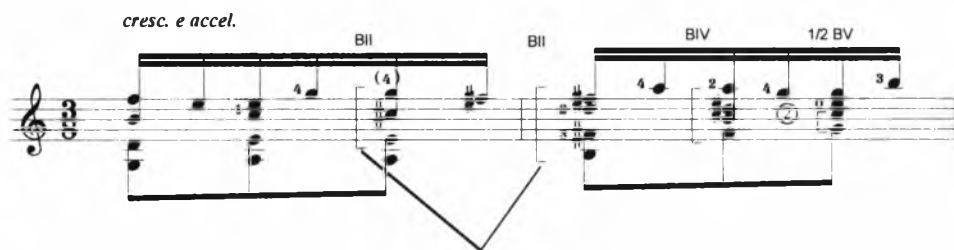
*cresc. e accel.*

roszcza cyfrowa uczyni aplikaturę logiczną,  
lecz w dalszym ciągu niezbyt praktyczną  
w kontekście dalszego tekstu muzycznego

Wprowadzenie w tym miejscu chwytu *barrè* rozwiązuje problem i bardzo sensownie łączy się z następującym po nim układem.



## Przykład 16. Takt 113

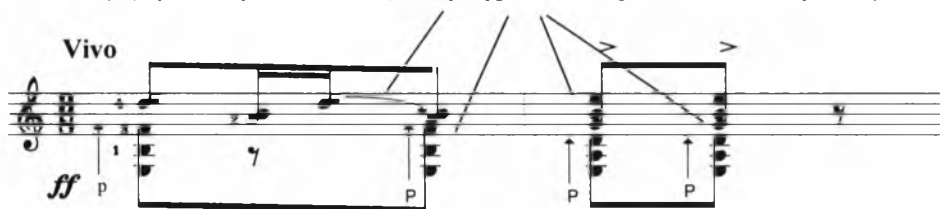


wprowadzenie chwytu *barrè* rozwiązuje  
problem i bardzo logicznie wiąże się  
z początkiem następnego taktu

**Takty 122—123.** Przejdźmy do kończących utwór taktów 122—123. Wersja oryginału jest poprawna, wątpliwość może budzić jedynie sugerowany przez autora opracowania sposób konsekwentnej realizacji tych taktów według założenia: plan basowy — kciukiem, głos górny — palcami i, m, a (uściślenia nie ma). Uzyskanie zadowalającego poziomu dynamicznego w tym przypadku może okazać się zadaniem bardzo trudnym. Wskazane byłoby również doprecyzowanie palcowania dla ręki prawej. Oto te takty w wersji oryginalnej:

**Przykład 17**  
**Takty 122—123 (wersja oryginalna)**

strzałki wyraźnie sugerują konsekwentną realizację tych akordów aplikaturą: głos basowy — kciukiem, głos górny — pozostałymi palcami (i m lub m a); jednak nie uzyskamy w ten sposób zadowalającej dynamiki: palcowanie nie jest zbyt wygodne, szczególnie w zaznaczonych miejscach



Analizując możliwe warianty wykonania tych taktów pod kątem właściwej dynamiki, tempa i poprawnego rozmieszczenia akcentów, a jednocześnie niezbędnej swobody, zdecydowałem się na następujące rozwiązanie:

## Przykład 18. Takty 122—123

UWAGA! dość często powstaje przy tego typu aplikaturze nieuzasadniony akcent

wprowadzenie większej masy jako wynik jednoczesnego uderzenia trzema palcami (i, m, a), pozwoli uzyskać zdecydowanie większą dynamikę

w tym miejscu warto przyłożyć któryś z palców prawej ręki (i, m, a) do ①. będzie on działał jak tłumik i zwiększy swobodę uderzenia kciukiem

**rasgueado**

Częstym skutkiem takiego sposobu palcowania jest zakłócenie akcentacji taktowej. W tym przypadku istnieje niebezpieczeństwo nieuzasadnionego wyeksponowania trzeciej miary w takcie 122 ponad pierwszą, którą musimy realizować metodą łączoną kciuka z pozostałymi palcami.

## Komentarz

*Taniec fantastyczny* reprezentuje wyższy poziom wymagań technicznych stawianych wykonawcy podejmującemu się jego poprawnego wykonania. Elementem podstawowym determinującym określony typ podejścia technicznego i estetycznego jest tempo — w tym przypadku w większej części utworu zaawansowane — *vivo*. Następnym równie ważnym — tańeczność, którą uzyskuje się dzięki prawidłowemu rozmieszczeniu akcentacji, utrzymaniu narzuconego tempa i różnorodnej artykulacji; umiejętne wykorzystanie akcentacji w znakomity sposób pogłębia sugestywność przekazu. Wnikliwa analiza warstwy frazowej i plastyczne jej ukazanie przy dużej rozpiętości dynamicznej oraz śmiało podejmowanej agogice, pozwolił odbiorcy zrozumieć, a także uzasadni nadany utworowi tytuł, zespalaając podczas odbioru sugerowany tytułem dualizm znaczenia waloru i wyobraźni. Wydana przez PWM wersja tego utworu, pozostająca dla mnie podczas analizy bazową, choć niepozbawiona drobnych mankamentów, dobrze przystaje do specyfiki instrumentu i właściwie eksponuje jego techniczne możliwości i brzmieniowe walory. To zasługa Józefa Powroźniaka. Jego zainteresowanie gitarą (tak jak zainteresowanie gitarą Józefa Świdra) doprowadziło do powstania kompozycji w ostatecznym jej kształcie.

## *Meditazioni*

Utwór na gitarę solo.

Rok powstania: 2002.

Utwór nie został wydany.

Posiadany przeze mnie egzemplarz nutowy jest wydrukiem komputerowym otrzymanym bezpośrednio z rąk kompozytora. **Kopia egzemplarza, na moją prośbę i za zgodą kompozytora, została upubliczniona i weszła w skład zbiorów nutowych biblioteki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest tam, zgodnie z wolą kompozytora, traktowana na zasadzie manuskryptu i udostępniana z określonymi przez niego ograniczeniami.**

### Uwagi kompozytora

Utwór powstał na prośbę krakowskiego gitarzysty Jana Oberbeka, którego ponadprzeciętna aktywność w pozyskiwaniu współczesnej literatury znana jest od wielu lat w kręgu profesjonalnych gitarzystów; Jan Oberbek był też prawykonawcą tej kompozycji.

#### **Istotne zdaniem kompozytora:**

- wyeksponowanie wątków polifonicznych;
- podkreślenie kontrastu tematycznego;
- odważne stosowanie agogiki i dynamiki, często w układzie kontrastującym;
- improwizacyjny charakter całości;
- początkowego i końcowego fragmentu, zwartego frazowo, „nie grać zbyt rozwlekle” (za kompozytorem), zbyt wolne tempo, a tym samym zanikający dźwięk doprowadzić może do rozmycia motywów.

## Analiza formalna

Budowa: 145 taktów.

Faza I: takty 1—23, tonacja h-moll.

Faza II: takty 24—72, tonacja główna e-moll.

Faza III: takty 73—116, nadal tonacja główna (e-moll), zmiana nastroju i tempa.

Faza IV: takty 117—145, jednoimienna tonacja durowa i przejście do tonacji głównej molowej; zakończenie na durowej subdominancie.

Pomysł ukształtowania formalnego utworu opiera się na częstych zmianach tempa. Z tego powodu można podzielić utwór na kilka zasadniczych faz rozwoju o analogicznej budowie wewnętrznej. Poszczególne odcinki rozpoczynają się tempem *andante*, za każdym razem wprowadzając materiał tematu głównego. Po jego wprowadzeniu zawsze następuje *accelerando* aż do wejścia tempa szybkiego. Po kulminacji każdego odcinka ponownie wracamy do punktu wyjścia, czyli do charakteru kontemplacyjnego.

Temat główny przedstawiony zostaje w taktach 1—5 i za motyw czołowy możemy uznać trzy pierwsze dźwięki tworzące pochod sekundowy w obrębie tercji od dźwięku *h*<sup>1</sup> (tonacja h-moll). Gdybyśmy chcieli temat ten zinterpretować w kontekście tytułu utworu, można połączyć go z medytacją podczas modlitwy. Już sam rysunek melodii oparty na pierwszych nutach gamy molowej nadaje utworowi poważny, smutny ton. Faktura tego fragmentu jest homofoniczna, z akompaniamentem akordowym w głosach niższych. Począwszy od taktu 6, następuje progresywne powtórzenie materiału głównego, jego ewolucyjne rozwinięcie oraz płynne przejście do dalszej części utworu (*accelerando*). Pierwszy odcinek zmierzający do kulminacji w *vivo* kończy się w takcie 20. Te dwa odmienne nastroje w utworze zostały także zróżnicowane poprzez zastosowanie zmiennego metrum. Części wolne mają metrum dwudzielne 4/4, natomiast szybkie utrzymane są w metrum 3/4. Fragmenty w tempie żywszym (w kolejnych częściach utworu *vivo*, *piu vivo*, *sempre avvivando* lub *poco accelerando*) mają kontrastującą z początkowym tematem fakturę oraz materiał melodyczny. W pierwszym fragmencie utworu (takty 12—20) jest to faktura akordowa, charakteryzująca się izorytmią wszystkich głosów. Mimo iż żaden z głosów nie dominuje nad pozostałymi, w głosie najwyższym zauważyć możemy pochody sekundowe w obrębie tercji, nawiązujące do motywu czołowego tematu pierwszego.

Kolejny fragment od *adagio* do *vivo* zawiera się w taktach 21—72, przy czym takty 21—23, mimo zaznaczenia nad nimi zmiany tempa, stanowią raczej dokończenie poprzedniego fragmentu niż rozpoczęcie drugiego. Podobnie jak we fragmencie wcześniejszym, dostrzegamy tu temat

główny, tym razem wprowadzony od dźwięku  $e^1$  (tonacja e-moll), czyli w odległości kwinty od jego pierwszego pojawienia się. Po pięciu taktach (24—28) następuje płynne, ewolucyjne przejście do następnej części utworu. Podobnie jak w odcinku wcześniejszym, zostaje zachowana zmiana metrum w zależności od zmiany nastroju muzyki. Od taktu 30 rozpoczyna się *accelerando*, które pomimo drobnych zmian tempa na odcinku taktów 43—51 osiąga kulminację w taktach 60—64 (*vivo*). Początkowo zostaje wiernie powtórzony materiał z pierwszej części utworu (takty 30—42), natomiast w dalszym fragmencie następuje jego rozwinięcie. Od taktu 52 wprowadzony jest nowy materiał.

Trzecia faza rozwoju utworu rozpoczyna się w takcie 73 i trwa do taktu 116. Temat główny jest tu dwukrotnie powtórzony, ukazuje się w diminiucji. Pojawia się początkowo w tonacji e-moll (od taktu 73), a następnie (od taktu 84) wyjściowej h-moll. Pokrewieństwo kwintowe w kolejnych fazach utworu należy do cech stylistycznych kompozytora.

Czwarta faza utworu rozpoczyna się w takcie 117 i trwa do końca (takt 145). Temat zostaje ukazany w tonacji E-dur, a fakturę można skojarzyć z chorałowym zakończeniem. Z powodu zmiany tonacji zmienia się również charakter, który na tym odcinku jest dostojny i uroczysty. Ostatnie pojawienie się tematu zauważyć możemy w kodzie (takt 135 i kolejne), w tonacji głównej (e-moll).

**Harmonia.** Kompozytor wykorzystuje tradycyjne brzmienia (podobnie jak we wcześniejszych kompozycjach).

Gdy spróbujemy ująć budowę w schemat, najwłaściwszym wydaje się:  $a, a_1, a_2, a_3$ , odpowiadające kolejnym fazom utworu. W żadnej z części nie ma materiału zdecydowanie kontrastującego, raczej rozwijane są wciąż te same pomysły.

**Interwalika.** Ze względu na harmonię tonalną, nie można mówić o jakimś specjalnym traktowaniu któregoś z interwałów w tym utworze, uwagę zwraca jedynie wykorzystanie sekundy jako podstawowego interwału w ukształtowaniu melodycznym, co z pewnością jest podyktowane medytacyjnym i spokojnym charakterem utworu.

**Cechy stylu kompozytora.** Cechą charakterystyczną *Meditazioni* jest nieregularność zastosowanych przez kompozytora fraz. Można zatem z pewnością uznać tę cechę za jeden z wyznaczników języka muzycznego Józefa Świdra. Innymi cechami, które możemy uznać za charakterystyczne dla jego języka muzycznego, są:

- opozycja dwóch tematów o odmiennym nastroju: śpiewnego lub kontemplacyjnego oraz żywego, energicznego;
- ciągłe zmiany tempa w utworze, następujące nawet co kilka taktów, otrzymując znaczenie formotwórcze;

— pokrewieństwo tonalne w poszczególnych fazach utworu (z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia w omawianym wcześniej *Tańcu fantastycznym*); można to kojarzyć ogólnie z tradycją lub szczegółowo z fazami przeprowadzeń w fudze, w której pojawiającemu się tematowi towarzyszy odpowiedź w dominancie (górnej lub dolnej).

### Analiza techniczna

Utwór ten, jak już wspomniałem, nie był dotychczas publikowany, więc wszystkie będące wynikiem rozważań sugestie natury zarówno technicznej, jak i muzycznej, poparte nutowymi przykładami, pozostają w całości mojego autorstwa. Są pokłosiem indywidualnych poszukiwań z pełną odpowiedzialnością muzyczną, instrumentalną i techniczną.

**Takty 1—11 (1—5, 6—11).** W *Meditazioni* bardzo duże znaczenie ma jakość dźwięku. Już pierwsza faza utworu (ramowo wyznaczona taktami 1—11) wskutek konieczności ukazania pięknych motywów składowych, ich wybrzmień oraz odpowiedniej pod względem dynamicznym dysproporcji głosów nie należy do najłatwiejszych. Nie ma tu elementu rytmicznego w znaczeniu czynnika nadającego zdecydowany, zwarty charakter, na którym moglibyśmy osadzić prowadzoną frazę. Określenia uściślające wykonanie, umieszczone przez kompozytora w nawiasie tuż przy sugerowanym tempie *andante: tempo rubato, ad libitum*, jasno wskazują kierunek obranej przez autora wizji muzycznej. Wskazane jest używanie na tym odcinku uderzenia *apoyando*, o ile jest to możliwe, realizowanego nawet tym samym palcem w celu uniknięcia różnic barwowych, często słyszalnych podczas gry naprzemiennej na tym poziomie dynamicznym. Konieczne jest użycie wibrata odpowiedniej gęstości, zgodnej z rejestrem brzmieniowym i z przyjętymi wykonawczo założeniami estetycznymi. Nie najlepiej brzmi pusta struna pierwsza na skutek jasnej barwy i braku moż-

### Przykład 19. Takty 1—5

w celu uzyskania idealnie jednolitej barwy polecam *apoyando* wykonywane tym samym palcem; wprowadzenie „zmiękczającego” dźwięk wibrata wydaje się zabiegiem oczywistym (tam, gdzie jest to możliwe)



użycie pustej struny nie razi brzmieniowo (krótsze wartości emocjonalnie rozwijającej się frazy – *accelerando*), natomiast znacznie usprawnia grę

liwości „rozmiękczenia” uzyskiwanego dźwięku. Zamieszczono tu odcinki taktów 1—5 oraz 6—11 z adekwatnym komentarzem i sugerowanym palcowaniem.

Przemyślenia pod kątem barwy, legata muzycznego, dynamiki i logicznej aplikatury wymaga fraza również w taktach 6—11. Kończące frazę takty 10—11 mogą sprawiać techniczną trudność, starannie określam więc sposób realizacji technicznej.

### Przykład 20. Takty 6—11

użycie chwytu 1/2 barrè na strunach ② i ③ bardzo ułatwia wykonanie techniczne tego fragmentu i upłynnia frazę, choć z wyjątkiem wskazanego miejsca nie jest konieczne

użycie przesuwanego na strunie ② palca 3 stabilizuje rękę i choć nie upraszcza wykonania, to pozwala uzyskać większe legato głosu melodycznego oraz konsekwentnie rytmicznie ukazać głos akompaniujący (bez jego skracania)

**Takty 12—20.** Takty te, niebudzące żadnych wątpliwości natury technicznej, pozwolę sobie skomentować ze względu na konieczność ścisłego zachowania akcentu taktowego. Istnieje tutaj niebezpieczeństwo przypadkowego tworzenia się akcentacji, co jest wynikiem wnoszonego przez akordy poziomego dynamicznego po wcześniejszej pauzie. Należy pamiętać, że nawet jeśli nie ma możliwości zasugerowania nadrzędności pierwszej miary w taktie z powodu trwającej tam pauzy, to sposób wykonania poprzedzających ją i następujących po niej dźwięków powinien wyraźnie to sugerować. Ponieważ w taktach 12—20 problem jest jednorodny, przedstawię go w zapisie nutowym na przykładzie taktów 12—15.

### Przykład 21. Takty 12—15

poprawne akcenty taktowe

istnieje niebezpieczeństwo pojawienia się przypadkowej akcentacji, powstającej na skutek wnoszonego przez akordy poziomego dynamicznego po pauzie

**Takty 29–34.** Przejdźmy teraz do taktów 29—34, wymagających komentarza związanego z zapisem nutowym. Chodzi o łuki znajdujące się nad wszystkimi łączonymi w pary ósemkami. Są to jedne z nielicznych miejsc, w których kompozytor zachował powszechnie stosowaną w wykonawstwie instrumentalnym i wokalnym zasadę wyznaczania motywów, niestety (o czym pisałem wcześniej) w przypadku gitary niepraktykowaną. Fortunnie się składa, iż ósemki pokrywają się, z małymi wyjątkami, z możliwym do zastosowania w tych miejscach legatem technicznym. Właśnie tak proponuję wykonać ten fragment. Uderzona każda pierwsza, z dwóch tworzących grupę, ósemka, druga zaś legatowana, w znakomity sposób odzwierciedli brzmieniowo zamysł kompozytora. Dodatkowo, o czym warto wspomnieć, ten typ realizacji przyczyni się do zwiększenia swobody technicznej, potrzebnej tutaj z powodu znacznego wzrostu tempa: *accelerando molto*, począwszy od połowy taktu 30 do 34 włącznie. Oto ten fragment z sugerowaną aplikaturą.

### Przykład 22. Takty 29—34

w tych miejscach zapis łuków motywicznych nie pokrywa się z sensowną wersją użycia legat technicznych, choć są one możliwe

aplikatura dość trudna, ale wysoce skuteczna, przenoszenie palca 2 z dźwięku  $b^1$  na  $g^2$  w praktyce sprawdza się gorzej

*accelerando molto*

**Takt 39.** Jest to takt bardzo trudny technicznie. Wymaga sporego nakładu pracy, aby w zadowalający sposób połączyć stronę wyrazową z komplikacją techniczną, bez uszczerbku dla którejkolwiek z nich. Istotny czynnik stanowi tu wykonywanie zmian akordowych w lewej ręce w pełnej zgodzie z zapisaną artykulacją. Podobnie jak we wcześniej analizowanym fragmencie, w tym i kolejnych trzech taktach reprezentujących jednorodny materiał motywiczny kompozytor umieszcza łuki. W miejscach początku każdego z nich dodatkowo została określona artykulacja *portato*. Świadomie zespolony z tymi elementami postęp akordów, zarówno w interesującym nas takcie, jak i w taktach następnych, pozwoli uzyskać zamierzony efekt. Oto ten takt z technicznym opisem; analogiczny sposób postępowania należy zastosować w taktach następnych (40—42):



## Przykład 23. Takt 39

wskazane momenty wykonania zmian akordów respektują warstwę motywiczną frazy

w tym miejscu możliwa jest zmiana, jednak przyczyni się ona do zniekształcenia wyrazu muzycznego

luki motywiczne są zapisane przez kompozytora, wprowadzając charakterystyczny muzyczny efekt zawodzenia, łkania; wskazane jest właśnie takie dynamiczne ich podkreślenie

**Takty 52—59.** W wyznaczonym odcinku pragnę skoncentrować się na dwóch miejscach, które moim zdaniem wymagają komentarza technicznego. Oba zawierają ten sam problem: łączenie krótkiej (wartość szesnastki) pojedynczej nuty z następującym po niej akordem. Pragnę nadmienić, że występujące w tym fragmencie grupy szesnastek, sprawiające wrażenie trudnych technicznie, nie powinny nastęrczać wykonawcy większego problemu. Zastosowanie logicznego palcowania rozwiązuje tę kwestię, jest ono jednak na tyle oczywiste (intuicyjne), że nie będę zamieszczał kolejnego przykładu. Pragnę natomiast zwrócić uwagę na takt 54: ostatnią szesnastkę drugiej miary i połączenie jej z następującym, tworzącym plan basowy akordem. Najczęściej stosowane w tego typu układach dźwiękowych jest przerzucenie palca 3, tu: z dźwięku *gis*<sup>2</sup> na *e*<sup>1</sup>. Taki sposób realizacji prowadzi do wyraźnego skrócenia ostatniego dźwięku przed zmianą pozycji i zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia błędu przy realizacji połączenia. Niekonwencjonalne dobranie palcowania w znaczny sposób zwiększa skuteczność techniczną i ułatwia zastosowanie sugestywnej agogiki. Oto ten takt wraz z opisem technicznym.

## Przykład 24. Takt 54

ten układ palców, choć początkowo wydaje się nienaturalny, bardzo dobrze sprawdza się w praktyce, pozwala przygotować palce 3 i 2 do realizacji następującego akordu

użycie tego samego palca (najczęściej stosowane) zwiększa prawdopodobieństwo błędu technicznego

Drugim miejscem, które podczas mojej pracy nad tym utworem wymagało zastosowania niekonwencjonalnego podejścia technicznego, jest połączenie ostatniej szesnastki trzeciej miary taktu 55 z następującym po niej akordem, przypadającym na pierwszą szesnastkę pierwszej miary taktu 56. Najczęściej stosowany sposób technicznej realizacji przedstawia się następująco:

### Przykład 25. Takty 55—56

ten sposób realizacji jest mało skuteczny  
i wprowadza ociężałość

Spośród szeregu możliwych do zastosowania sposobów realizacji interesującego mnie momentu (na podstawie własnej praktyki i respektując warstwę muzyczną) polecam następujące:

### Przykład 26. Takty 55—56

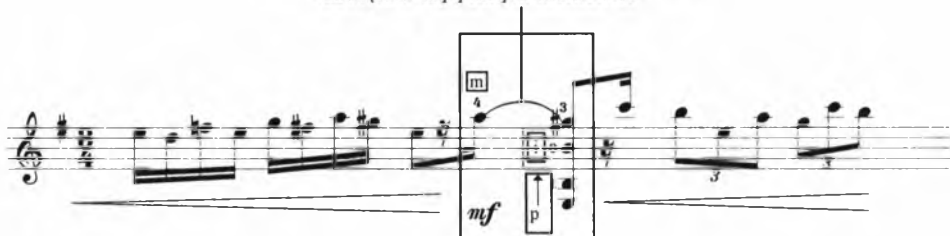
#### Pierwszy z proponowanych wariantów wykonania

palcowanie o wiele lepiej  
sprawdzające się w praktyce

Przy wprowadzeniu jednoczesnego legata technicznego w ręce lewej sposób zapisany w przykładzie 27 w praktyce okazał się najlepszy.

### Przykład 27. Takty 55—56 Drugi z proponowanych wariantów

wprowadzenie legata technicznego  
w znacznym stopniu ułatwi grę i ściśle połączy  
dźwięki w krytycznym momencie



**Takty 64—65.** Pragnę zwrócić uwagę na zdecydowanie lepiej brzmiący, pożądaný muzycznie, choć nie mogę powiedzieć, że łatwiejszy, sposób realizacji taktów 64—65. Kusząca pozostaje wersja z użyciem pustej struny (1), która jednak wobec nagromadzonej muzycznie emocji wprowadza elementy niekorzystne:

- brak możliwości aktywnego kreowania dźwięku poprzez zastosowanie vibracji, bardzo tutaj emocjonalnie pożądanej;
- zdecydowane skrócenie każdego z następujących po sobie dźwięków  $e^2$ ,  $e^3$  oraz pojawiające się przy tej okazji przydźwięki;
- przy występującej tutaj dużej dynamice *ff* wysokie prawdopodobieństwo powstawania efektu „obijania się strun”.

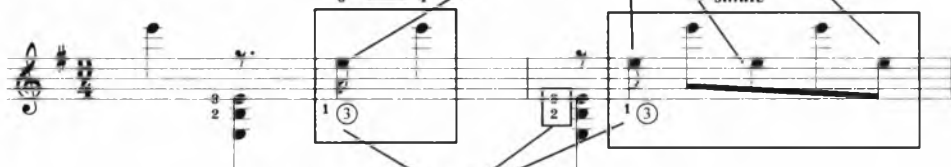
Podczas analizy odcinka taktów 60—72 przekonamy się, że interesujące nas takty 64—65 są kulminacyjnym momentem narracji. Biorąc pod uwagę specyficzne dla instrumentu środki ekspresji oraz mając na uwadze poruszone kwestie, polecam z pełnym przekonaniem wariant następujący:

### Przykład 28. Takty 64—65

użycie pustej struny, choć łatwiejsze technicznie, wnosi szereg niekorzystnych elementów

*poco a poco rall.*

*simile*



ten sposób realizacji daje  
zdecydowanie lepsze brzmienie

**Takty 73—76.** Pragnę teraz przeanalizować pod względem technicznym takty 73—76. Należą one do jednych z najpiękniejszych w całym utworze i właśnie z tego powodu wymagają prawdziwego pietyzmu w podejściu wykonawczym. Tworzą, wraz z następującym po nich czterotaktym, w większej części cytatem, oraz powtórzoną po łączniku o kwartę niżej wiodącą frazą cudowny fragment (takty 73—88), którego delikatności i ciepła nie odda lepiej inny instrument. Brzmienie gitary jest stworzone do przekazania tak delikatnego nastroju. Przepiękna kantylena kluczowej frazy, rozwijająca się w głosie górnym na tle schodzących chromatycznie dźwięków basowych, wymaga przede wszystkim określenia palcowania eksponującego jej muzyczny walor w ścisłym *legato*. Autor zdecydował się na pozostawienie w zapisie łuków motywicznych, pomagając w ten sposób precyzyjnie odtworzyć swą muzyczną wizję. W przykładzie 29 zamieszczam propozycję wykonawczą taktów 73—76. Aplikatura została ustalona z największą starannością wobec frazy.

### Przykład 29. Takty 73—76

*andante* *poco accel.* *rall.*

*p*  
*espressivo*

wskazana jest tutaj miękka,  
opuszkowa barwa basu, najlepiej  
*apoyando*, które dodatkowo  
wydłuży dźwięk

przytrzymanie palca 1 pozwoli  
ustabilizować rękę i precyzyjnie złapać  
akord; moment bardzo trudny ze względu  
na konieczny bardzo duży zasięg dłoni

**Takty 85—88.** Ze względu na wyjątkowe piękno frazy taktów 85—88 oraz muzyczne znaczenie całego odcinka taktów 73—92 decyduję się na podanie mojej propozycji technicznej realizacji tego fragmentu. Okolicznością nadrzędną jest konieczność jednakowo plastycznego (w nawiązaniu do taktów 73—76) ukazania materiału motywicznego, tu przedstawionego o kwartę niżej w stosunku do frazy początkowej.

### Przykład 30. Takty 85—88

podobnie jak w przykładzie wcześniejszym, kluczowe dla tej frazy pozostają: piękny ton instrumentu, dbałość o maksymalne legato muzyczne, *apoyando* (opuszkowe) basu, śmiałe ruchy agogiczno-dynamiczne podkreślające charakter *rubato* frazy



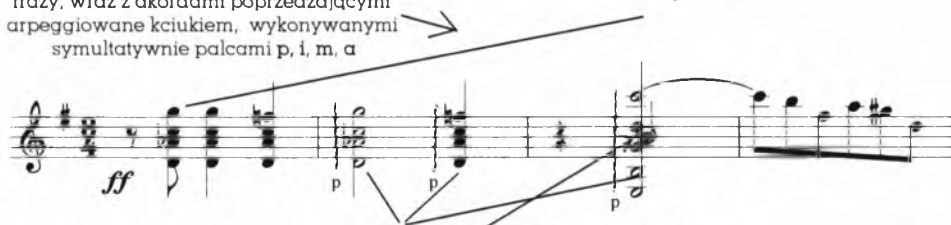
te motywy bardzo ładnie brzmią podczas wykonywania ich z nałożeniem wybrzmień dźwięków *fis* i *g*, można w ten sposób wyeksponować barwiące sekundy: łuki zostały zapisane przez kompozytora i wyznaczają jedynie motywy, nie pokrywają się z legatem technicznym

**Takty 100—103.** W taktach 100—103 pragnę zwrócić uwagę głównie na takt 102, w którym zasadne jest uzupełnienie czynników akordu dźwiękiem *h*<sup>1</sup> — w przełożeniu na instrument dodanie pustej (niewykorzystanej) struny ②, przy jednoczesnej redukcji jego składników o basowy dźwięk *h*. Akord ten w oryginalnej postaci jest niewykonalny. Opisany zabieg oprócz aspektu *stricte* technicznego ma głęboki sens muzyczny — pozwoli wykonać wszystkie akordy zawarte w taktach 101—102 jednorodną techniką instrumentalną, w tym wypadku *arpeggio* kciukiem (znak *arpeggio* użyty przez kompozytora), prawidłowo zestawiając je w gradacji dynamicznej. Interesujący mnie akord jest kulminacją sekwencji akordów z taktów 100—102 i z tego względu wymaga szczególnego podparcia dynamicznego. Nie uzyskamy go, wydobywając akordy metodą łączoną kciuka oraz palców wskazującego, środkowego i serdecznego prawej ręki.

### Przykład 31. Takty 100—103

krzywa pokazująca wzrost dynamiki całej frazy, wraz z akordami poprzedzającymi arpeggiowane kciukiem, wykonywanymi symultatywnie palcami *p*, *i*, *m*, *a*

kulminacja dynamiczna



uzupełnienie akordu o dźwięk *h*<sup>1</sup> pozwoli jednorodną techniką instrumentalną wykonać wszystkie wskazane akordy, zestawiając je prawidłowo w gradacji dynamicznej

**Takty 122—126.** Takty te wymagają komentarza głównie ze względu na ich techniczną awykonalność zgodnie z zapisem nutowym. Elementem sprawczym jest tutaj współbrzmienie kwintowo-kwartowe planu basowego (dźwięki *E-h-e*<sup>1</sup>). Konieczne staje się uproszczenie głosu basowego. Jedy-  
nym wyjściem z tej sytuacji jest pozostawienie w planie basowym tylko dźwięku *E* (pustej struny *E*6), działającego na zasadzie burdonu. To jedyny dźwięk, który może towarzyszyć prowadzonej w sektach melodii w głosie górnym, w sposób regularny i bez zbytnich, mogących wprowadzać zaburzenia narracji, komplikacji technicznych. Zachwiania takie mogą wystąpić w momencie podjęcia prób epizodycznego wprowadzenia całego współbrzmienia planu basowego, co z punktu widzenia logiki przebiegu całej frazy nie jest okolicznością właściwą i wskazaną. Kierując się respektem wobec motywów i logiczną przynależnością do nich przedtaktów, proponuję opuszczać współbrzmienie kwarty *h-e*<sup>1</sup>, począwszy od przedtaktu pierwszej z trzech fraz odcinka taktów 122—126, kończąc zaś na mierze drugiej (takt 2/2) taktu 126, będącego przedtaktem kolejnego odcinka (takty 127—129). Począwszy od pierwszej miary taktu 127, możemy powrócić do technicznej realizacji utworu w pełnej zgodzie z zapisem nutowym.

Oto takty 121—126 wraz z opisem i komentarzem.

### Przykład 32. Takty 121—126

trzy składowe frazy odcinka taktów 122—126,  
wraz z początkowym przedtaktem

koniec poprzedniej frazy

począwszy od tego miejsca (przedtakt) aż do końca taktu 126 (przedtakt kolejnej frazy), należy zrezygnować z ujętego w nawias współbrzmienia kwarty

w tych miejscach pełne trójdźwięki planu basowego są możliwe do zagrania, ale stosowane punktowo w kontekście całej frazy brzmią nielogicznie

### Komentarz

Pierwszy kontakt wzrokowy z zapisem nutowym tej kompozycji przynosi skojarzenie z fakturą skrzypcową. Osobiście uznają to w tym przypadku za zaletę, podobnie jak fakt traktowania gitary jako instrumentu wolnego od tendencyjnych skojarzeń muzycznych i fakturowych. Emocjo-

nalność frazy wymaga od grającego dużej swobody w posługiwaniu się dynamiką i agogiką na stosunkowo krótkich odcinkach. Specyfiką narracji jest częste dochodzenie do punktów kulminacyjnych, w akcji od muzycznego szeptu po krzyk. Nastroje euforii i nostalgii czy apatii ujawniają się i przebiegają naprzemiennie. Z tych względów wartościowa prezentacja tego utworu może stać się wyjątkowo trudna. Jakość dźwięku, wibracji oraz wykorzystanie ponadprzeciętnej elastyczności lewej ręki mają generalne znaczenie dla jakości muzycznego przekazu. Potwierdzają najwyższe umiejętności warsztatowe wykonawcy lub bezwzględnie przekonują o ich braku. Z tych właśnie powodów natury technicznej oraz z uwagi na niezbędną tu dojrzałość muzyczną wykonawcy utwór ten klasyfikuję jako trudny.

## 9 miniatur na 3 gitary\*

9 miniatur na 3 gitary.

Rok powstania: 1996.

Wydanie: Katowice: Amtel, 1996<sup>1</sup>.

Cykl składa się z następujących części: *Menuetto*, *Elegia*, *Canon 1*, *Scherzo*, *Imitazione*, *Canon 2*, *Polonaise*, *Burlesca*, *Canon 3*.

### Uwagi kompozytora

*9 miniatur na 3 gitary* jest cyklem złożonym z utworów pochodzących z różnych okresów twórczości kompozytora i o różnym pierwotnie przeznaczeniu. W zdecydowanej większości znajdujemy tu miniatury pierwotnie na-

---

\* W dniu 21 lutego 2007 roku otrzymałem z rąk Józefa Świdra nowe wydanie miniatur na 3 gitary (*Józef Świder Zehn Miniaturen für drei Gitarren*. Wydawca: Garus-Verlag, Stuttgart, nr katalogowy: CV 16.049). Oto wyszczególnienie miniatur z zachowaniem układu wydania oraz różnice występujące w stosunku do posiadanej przeze mnie wersji wcześniejszej (otrzymanej od kompozytora), którą posłużyłem się podczas analizy oraz nagrania:

1. *Canon I* (w wersji wcześniejszej: *Canon 3*, jako 9. miniatura cyklu).
2. *Menuetto* (w wersji wcześniejszej 1. miniatura cyklu).
3. *Gavotte* (w wersji wcześniejszej: *Scherzo*, 4. miniatura cyklu).
4. *Canon II* (w wersji wcześniejszej *Canon 2*, jako 6. miniatura cyklu).
5. *Elegia* (w wersji wcześniejszej 2. miniatura cyklu).
6. *Burlesca* (w wersji wcześniejszej 8. miniatura cyklu).
7. *Imitazione* (w wersji wcześniejszej 5. miniatura cyklu).
8. *Canon III* (w wersji wcześniejszej nie występuje).
9. *Canon IV* (w wersji wcześniejszej: *Canon 1*, jako 3. miniatura cyklu).
10. *Polonaise* (w wersji wcześniejszej 7. miniatura cyklu).

<sup>1</sup> Nie jest to oficjalnie uznane przez kompozytora wydanie. W jednym z wielu przeprowadzonych przeze mnie wywiadów wyznał, że firma Amtel widniejąca jako wydawca była w rzeczywistości małą rodzinną firmą poligraficzną jego zięcia. Niewielki nakład zrealizowany był sumptem kompozytora w celach reklamowych.



pisane na chór. Z myślą o zespole gitarowym skomponowane były jedynie *Menuetto* i *Burlesca*. Trzy wchodzące w skład cyklu kanony pochodzą z cyklu *Śpiewki na żeński chór*. Zamysłem kompozytora było stworzenie cyklu 24 kanonów, według postępu koła kwintowego, idei wykorzystywanej wielokrotnie w historii muzyki, jednak trudności natury technicznej podczas wykonania tych już napisanych kazały autorowi zaniechać kontynuacji tego dzieła. *Elegia* to miniatura wokalna, do której napisania bodźcem było preludium c-moll Fryderyka Chopina. Związek melodyczny w początkowej fazie utworu wydaje się tutaj nader czytelny. Przykładami miniatur chóralnych o charakterze wirtuozowskim są: *Imitazione*, *Polonaise* i *Scherzo*. Jak mówi kompozytor: „*Polonaise* był wręcz szlagierem chórowym i obleciał całą Polskę”. Ciekawostką jest wyznanie kompozytora o stworzeniu wspomnianej wcześniej *Burleski* podczas jego pobytu na międzynarodowym festiwalu gitarowym w Esztergom na Węgrzech z myślą o „natychmiastowym” (jeszcze podczas tej samej edycji imprezy) wykonaniu. Ojcem pomysłu, jak można się domyślać, był Józef Powroźniak.

## Menuetto

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- rygor rytmiczny i czytelna, ujednolicona artykulacja;
- stylizacja menueta w początkowej fazie utworu, potem, poprzez rozwinięcie w kierunku wariacyjności, przechodząca w rodzaj etiudy na zespół instrumentalny.

### Analiza formalna

Budowa: 70 taktów.

Faza I: takty 1—12.

Faza II: takty 13—48.

Faza III: takty 49—60.

Koda: takty 61—70.

Tonacja G-dur.

Ten niewielki utwór charakteryzuje się ewolucyjnym sposobem rozwijania materiału muzycznego. Nie spotyka się tu licznych i wyraźnych cezur czy kadencji, pojawiają się one jedynie na zakończenie jakiejś fazy utworu.

**Faza I.** Przedstawiony zostaje temat główny w tonacji G-dur, który imitowany jest we wszystkich głosach. Ciekawe zależności można zaobserwować między głosami: melodia gitary I pojawia się w swobodnej inwersji w gitarze III (takty 2—4). Temat główny zbudowany jest na zasadzie łańcucha: jego końcowa część staje się jednocześnie początkiem następnego segmentu (np. przejście takty 2—3, 4—5).

**Faza II.** Począwszy od taktu 13, faktura zmienia się na homofonizującą i przedstawiony zostaje nowy motyw, który ulegnie opracowaniu w dalszej części utworu. Stopniowo wartości poddawane są coraz większemu rozdrobnieniu (od taktu 21 pojawiają się szesnastki), a faktura ponownie staje się polifoniczna. Drobne motywy przechodzą płynnie między głosami, najpierw są to: dwie szesnastki i cztery ósemki, a potem motyw: ósemka, cztery szesnastki i dwie ósemki. Po doprowadzeniu do kulminacji (takty 40—45) następuje uspokojenie i powraca temat początkowy w niemalże niezmienionej postaci (faza III: takty 49—60). Takty 61—70 to koda oparta na motywach ze środkowej części *Menuetto*. Nie mamy w tym utworze ani zmienności metrycznej, ani diametralnych zmian agogicznych typowych dla wcześniej omawianych utworów. Zapewne przyczyną tego jest fakt, że utwór ma charakter dydaktyczny, a nie popisowy. Harmonia utworu jest bardzo prosta, poddaje się analizie według klasycznych zasad.

### Analiza techniczna

**Takty 1—12.** Pierwsze takty tego utworu wymagają od grających ustalenia jednolitego sposobu realizacji charakterystycznego motywu, zainicjowanego przez gitarę III. Istotnym elementem w sztuce muzykowania kameralnego jest — o ile nie ma innych, wyraźnych zaleceń ze strony kompozytora — przejmowanie jednorodnych motywów, czy wręcz całych fraz przez kolejne realizujące je instrumenty, w jednakowy pod względem muzycznego wyrazu sposób. Element ten ma szczególne znaczenie w przypadku zespołu monoinstrumentalnego, z jakim mamy do czynienia w tej sytuacji. Konsekwentny wobec tych założeń wprowadzany przez gitarę III w takcie 1 motyw, ze względu na przejmowanie go (w mutacjach interwałowych i sukcesyjnych, przy odwróconej sukcesji wprowadzania budujących go dźwięków, jak ma to miejsce w takcie 3 gitary I) przez kolejne gitary, najlepiej wykonać sposobem międzystrunowym. Analogicznie należy postąpić w taktach: 7, 11—12 w przypadku gitary I; 1—5, 7, 9, 11—12 w przypadku gitary II; 5, 9 w przypadku gitary III. Zobrazuję to zagadnienie w przykładzie 33, w którym zamieszczam odcinek taktów 1—4.



## Przykład 34. Takty 13—16

wskazane jest, aby zaznaczonych dźwięków nie grać na pustych strunach; nakładanie się wybrzmień tworzących najczęściej interwał sekundy ze względów artykulacyjnych (ujednolicenie artykulacji zespołu) nie jest pożądane

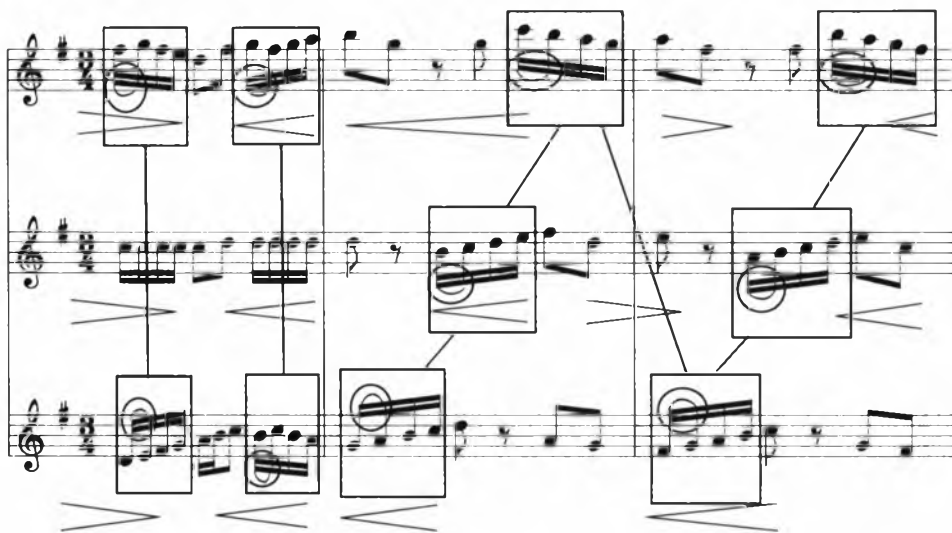
*poco piu mosso*

w partiach gitar II i III podaję przykładowe palcowania, dobrane z pominięciem pustych strun

**Takty 24—44.** Ten długi odcinek jest zdecydowanie najtrudniejszy w całym utworze. Głównym powodem jest tempo, począwszy od taktu 13 zwiększone przez kompozytora określeniem *poco piu mosso* w stosunku do wyjściowego *allegretto* oraz w przeważającej części ruch szesnastkowy. Każda z trzech partii musi zostać na tym odcinku szczególnie starannie opracowana pod względem wydolności technicznej przez realizującego ją instrumentalistę. Wspólnie określić należy niuanse artykulacyjne, dynamiczne i ewentualne zastosowanie legata technicznego, wraz z miejscem jego aplikacji w przypadku jednakowych grup rytmicznych (w tym fragmencie opcjonalnie dla każdej grupy złożonej z czterech szesnastek). Spójrzmy na przykład 35, który uzmysławia ważność wspólnie przyjętych przez wykonawców założeń.

**Przykład 35. Takty 24—26**

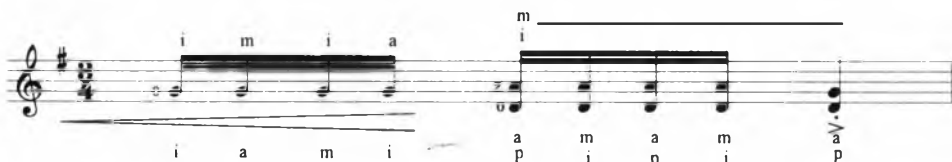
decyzja użycia wspomagającego techniczną wydolność legata wymaga określenia wspólnego dla wszystkich gitar momentu jego aplikacji w grupach



**Takt 69.** Kolejne takty nie zawierają żadnych nowych, istotnych elementów, materiał muzyczny jest w zasadzie jednorodny. Na zakończenie pragnę omówić takt 69. Głównym powodem mojego zainteresowania tym taktem jest partia gitary III, w której zastosowane repetycje szesnastkowe kwinty czystej  $d^1$ - $a^1$ , przy stosunkowo szybkim tempie, mogą sprawić wykonującemu je gitarzyście sporą trudność. Repetycja, bez względu na wykonujący ją instrument, nie należy do technik prostych, tym bardziej w formach polidźwiękowych. Jedynie tak charakterystyczne dla gitary tremolo, będące specyficznym rodzajem repetycji, pozostaje w swej naturalności technicznej i w zgodzie z instrumentem zjawiskiem wyjątkowym. Chcąc w sposób sprawny (niewprowadzający agogicznej ocieźności i utraty dynamiki dźwięku) wykonać owe repetycje, musimy rozważyć kilka możliwych do zastosowania wariantów technicznego wykonania.

**Przykład 36. Takt 69 (podstawowe sposoby wykonania)**

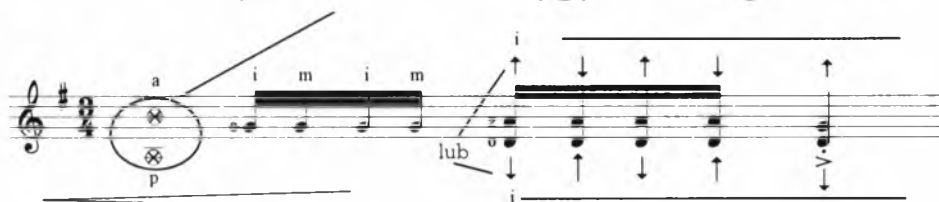
podaję wersje bazowe bez możliwych mutacji



Wybór pozostanie suwerenną decyzją instrumentalisty wykonującego tę partię. Pamiętajmy, że jest to finał utworu. Nie znajdujemy wskazówek sugerujących zwolnienie, dynamika dochodzi do *ff*, wymagana jest zwartość i ekspresja frazy, jednoznacznie sugerująca słuchaczowi zakończenie. Oto sposoby, którymi możemy posłużyć się w realizacji tego miejsca.

### Przykład 37. Takt 69 (inne sposoby wykonania)

ten sposób sprawdza się znakomicie, jednak w celu uzyskania swobody operowania palcem wskazującym oraz zabezpieczenia się przed przypadkowym uderzeniem w struny ② i ⑤ musimy zastosować ich tłumienie: struny ② palcem *a*, struny ⑤ *p*



## Elegia

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- dobranie adekwatnego, zgodnego z charakterem miniatury tempa;
- staranne eksponowanie przez gitarę I krótkich motywów dwudźwiękowych, szczególnie w początkowym fragmencie utworu;
- przycisk taktowy;
- logika prowadzenia dynamiki (dochodzenie do kulminacji).

### Analiza formalna

Budowa: 40 taktów.

Wstęp: takty 1—8.

Część A: takty 9—30.

Koda: takty 31—40.

Tonacja e-moll.

Elegia ma formę jednoczęściową, ewolucyjną. Zarówno we wstępie, jak i w części głównej zauważyć można pewne pokrewieństwa stylistyczne z muzyką baroku. We wstępie takie wrażenie sprawiają ósemki łączone po dwie, przy czym druga z grupy jest na tej samej wysokości co pierw-

sza z następnej grupy. W baroku taka figura nazywana była *suspiratio* (łkanie) i wykorzystywano ją właśnie w utworach o smutnym afekcie. Skojarzeń z barokiem można również dopatrzeć się w zasadniczej części utworu: ciągle obecne imitacje, progresywne powtarzanie materiału melodyczno-harmonicznego. Kulminacja tego utworu następuje w taktach 27—30 (złote cięcie wypada w takcie 30). Koda wykorzystuje zarówno ósemki łączone po dwie (ze wstępu), jak i triole z tematu z taktu 9.

### Analiza techniczna

W tej zaledwie 40-taktowej miniaturze spotykamy nastroje i emocje charakterystyczne dla kompozycji zdecydowanie dłuższych i napisanych na znacznie większe obsady instrumentalne. Niezbicie dowodzi to jakości warsztatu kompozytorskiego, który na tak krótkim odcinku pozwolił autorowi wyrazić i zespolić krańcowe emocje. Zwięzłość muzycznej wypowiedzi może w moim przekonaniu stanowić godny do naśladowania przykład. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Meditazioni*, dbałość o jakość wydobywanego dźwięku nabiera przy realizacji *Elegii* centralnego znaczenia. Jest to tym trudniejsze, gdy trzy gitary, zazwyczaj różne pod względem wolumenu (potencjału dźwiękowego), barwy podstawowej instrumentu oraz stosowanych przez grających sposobów wydobywania dźwięku, jednocześnie się w dążeniu do uzyskania wspólnie przyjętej wizji brzmieniowej. Gitara I, która przez większą część utworu wiezie prym narracyjny, wymaga szczególnych przemyśleń wykonawczych związanych z uzyskiwaniem najlepszych parametrów dźwiękowych podczas eksponowania poszczególnych motywów i dłuższych fraz. Dotyczy to głównie pozycji wykonania, związanej z tym mniej lub bardziej efektywnie brzmiejącej, a przede wszystkim ciągłej vibracji, sposobu atakowania strun w ręce prawej (wskazane *apoyando*) oraz gwarantującej ściśle legato muzyczne, pieczołowicie dobranej dla obu rąk aplikatury.

**Takty 1—8.** Jak już wspomniałem, wskazane jest posługiwanie się możliwie w sposób ciągły vibracją. Na podstawie wieloletnich obserwacji stwierdzam, że sposób jej wykonywania, gęstość oraz ciągłość pozostawiają wiele do życzenia. Vibracja przesadna, niekontrolowana pod względem gęstości ściśle związanej z wysokością dźwięku, czy też jej zanik, będący rezultatem nieodpowiedniego palcowania i błędnie wyznaczonej do realizacji pozycji, są niestety wciąż stałym elementem świata gitary szkolnictwa niższego szczebla. Najlepsze pod względem brzmienia rezultaty otrzymamy, decydując się na grę w wyższych pozycjach. Łuki zostały naniesione przez kompozytora po usłyszeniu przez niego prezentacji wersji zawierającej techniczne legato oraz kolejnej, „wygranej” palcami (bez jego aplikacji). Motywy złożone z dwóch ósemek, z charakterystycznym dynamicznie wycofaniem

każdej drugiej, grane z użyciem *legata* spełniły brzmieniowe oczekiwania autora i pokrywają się w tym przypadku z łukami motywicznymi. Oto początkowe takty 1—4 i jedna z poprawnych możliwości technicznego ich wykonania (wersja sprzyjająca uzyskaniu efektywnej vibracji).

### Przykład 38. Takty 1—4

w celu uzyskania efektywnej vibracji wskazane jest możliwie najdłuższe „utrzymywanie się” na jednej strunie, najlepiej w wyższych pozycjach

**Andante**

**Takty 9—12.** Pragnę zwrócić uwagę na gitarę I w taktach 9 i 11, w których występują mogące sprawić trudność szybkie, szesnastkowe motywy triolowe. Podczas pracy nad utworem pojawiła się alternatywna w stosunku do sugerowanej łukiem w wersji oryginalnej (palcowanie domysłne) koncepcja ich wykonania, która w praktyce okazała się lepsza — bardziej zwarta, wyrazistsza, lżejsza, i z tego powodu decyduję się na jej zamieszczenie. Przykład 39 zawiera obie wersje, dając możliwość ich porównania i dokonania wyboru. Określam też precyzyjnie realizację techniczną w przypadku gitar II i III. Propozycja ta oczywiście pozostaje tu jedną z wielu możliwych do zastosowania.



## Przykład 39. Takty 9—12

palcowanie nad systemem I gitary - dobrane w zgodności z lukami tekstu oryginalu, z przyjętą zasadą realizacji triol na jednej strunie; alternatywne palcowanie pod systemem I gitary uwzględnia wykonanie triol techniką międzystrunową

**piu mosso**

subito *p*

sprawdza się lepiej niż 3 i 4

simile

subito *p*

subito *p*

**Takty 21—24.** Nadrzędne jest ustalenie i zastosowanie identycznego technicznie sposobu realizacji jednorodnych struktur rytmicznych,

## Przykład 40. Takty 21—24

w celu wyeksponowania dialogu pomiędzy gitarami I i III niezbędne jest ujednolicenie sposobu wykonania jednorodnych struktur rytmicznych, w tym przykładzie sposobem międzystrunowym

*f*

*f*

*f*

a m i

1 2 4

1 2 4

1 2 4

tworzących na tym odcinku pewnego rodzaju dialog motywiczny pomiędzy gitarami I i III. Podobnie jak to miało miejsce w przypadku gitary I w omawianych wcześniej taktach 9 i 11, osobiście polecam wykonanie tych struktur techniką międzystrunową. Bez względu jednak na preferencje jednostkowe, przyjęty przez gitarę I w takcie 9 sposób wykonania charakterystycznego zwrotu powinien stać się obowiązujący w dalszej części utworu dla wszystkich trzech gitar w stosunku do miejsc pokrewnych.

W analogiczny sposób należy postąpić w taktach 34, 35 i 36, w których charakterystyczny rytmicznie motyw wykonywany jest synchronicznie przez gitary II i III.

**Takty 27—33.** Napięcie emocjonalne, o którym wspominałem, rozpoczynając analizę tej miniatury, osiąga na tym odcinku kulminację. Jak doskonale wiemy, z natury swej gitara nie jest predysponowana do wydobywania z niej brzmień o dużej dynamice. Chęć wyrażenia emocji w miejscach takich jak rozważane mobilizuje do posłużenia się technikami wykonawstwa instrumentalnego w znaczący sposób polepszającymi wolumen brzmieniowy, lecz ze względu na ich trudność stosowanymi rzadziej. Mam na myśli metodę podwójnego apoyanda, którego zastosowanie zdecydowanie podnosi poziom dynamiczny frazy. Zwłaszcza w przypadku taktów 27—30, tym bardziej że mogą ją zastosować na pewnych odcinkach jednocześnie trzy gitary. Kompozytor wymaga tutaj dynamiki *ff*, określając sposób przeprowadzenia narracji jako *pesante*. Takty 27—28 przynoszą nam równoznaczne pod względem znaczenia frazy gitar I i II, w stosunku do których gitara III przyjmuje rolę akompaniującej (przykład 41). W taktach 29—30 gitara III przejmuje frazę i kontynuuje ją w niższym brzmieniowo rejestrze w stosunku do prowadzącej ją dotychczas gitary I. W tym czasie gitary I i II w interwale tercji rozwijają kontrastującą frazę graną do tego momentu przez gitarę II. To bardzo specjalny moment *Elegii*; następujący potem fragment przynosi zupełną zmianę nastroju, wyciszenie, niczym ciszsza po żarliwej, pełnej trudnych pytań modlitwie. Zastosowana od taktu 31 dynamika to *p*. Powtarzający się trzykrotnie w gitarze I motyw (ponownie przywodzący na myśl skojarzenia biblijne) wymaga pięknego tonu. Najlepiej brzmi realizowany konsekwentnie na trzeciej strunie, przy proporcjonalnym w stosunku do każdego kolejnego ukazania go wzroście dynamicznym i zwiększającej się intensywności wibrowania (przykład 42). Jedyny w dalszej części wzrost dynamiki, tym razem do poziomu *f*, prowadzi poprzez *allargando* i rytmiczną augmentację do zakończenia.

## Przykład 41. Takty 27—28

pesante

*apoyando* możliwe jest do zastosowania w partiach wszystkich trzech gitarach

*ff*

*ff*

*ff* *p* *p* *p* *p* *simile*

gitara III w typowo akompaniującej roli

dwie równoznaczne frazy

możliwe i wskazane  
*apoyando* podwójne,  
niezbędne basu

luki zostały zapisane przez kompozytora (luki motywiczne)

## Przykład 42. Takty 31—33

identyczną aplikaturą  
(schematem) możemy się  
posłużyć w kolejnych taktach

luki zostały zapisane przez kompozytora  
i chociaż pokrywają się z legatem  
technicznym, brzmia nie najlepiej

lub 2  
1 4 1 1

*p*

*p*

*ff* *p*

pięknie brzmią w tych miejscach glissanda

w tym miejscu zmienia się nastrój, dynamika *ff* i *p* zostają zestawione z sobą na zasadzie płaszczyznowej, od tego momentu wskazane jest posługiwanie się miękkim dźwiękiem i wibracją (gitary I i II) w celu zdecydowanego podkreślenia tej zmiany

*simile*

## Canon I

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- śmiałe kontrasty dynamiczne w melodii (dźwięki zaznaczone akcentami);
- eksponowanie dwudźwiękowych motywów (przedzielanych ćwierćnotową pauzą), łamiących utrwaloną w świadomości słuchacza potoczność ludową;
- ujednolicenie technicznego sposobu wykonania oraz artykulacji i dynamiki.

### Analiza formalna

Budowa: 60 taktów.

Część główna: takty 1—56.

Koda: 57—60.

Tonacja G-dur.

Materiałem tematycznym stała się tu prosta piosenka ludowa: *Szła dziewczeczka do laseczka*. Wejście materiału w kanonie następuje po jednym takcie. Piosenka nie jest przytoczona w całości; kompozytor wykorzystał jedynie jej pierwszych 8 taktów. Mimo ewolucyjnego sposobu rozwoju materiału temat główny powraca jeszcze od taktu 50. Punkt kulminacyjny części wypada w taktach 44—46.

### Analiza techniczna

Miniatura ta, ze względu na typ konstrukcji, zawiera jednakowe problemy techniczne w partiach wykonujących ją gitarzystów. Szczęśliwie, w jej 60 taktach jest ich niezbyt wiele. Głównie są to miejsca wymagające wykonania szybkiej repetycji. Wszystkie motywy ją zawierające przeprowadzone są w wartościach ósemek, przy sugerowanym przez autora jednostajnym tempie całego utworu — *vivo*. Obowiązująca w praktycznie wszystkich 9 miniaturach nadrzędna zasada wspólnej koncepcji muzycznej (co oczywiste) i technicznej (co dla części wykonawców oczywiste nie jest) w formie tak specyficznej jak kanon powinna być przestrzegana z wyjątkową konsekwencją.

**Takty 1—8.** Pragnę na nie zwrócić uwagę ze względów muzycznych, niejako profilaktycznie. Realizując frazę w opisany przez kompozytora sposób, łącząc z sobą motywicznie po dwie ćwierćnoty, pamiętać musimy o świadomym stosowaniu dysproporcji w sile wydobywanego dźwięku, podkreślają-

cej specyfikę taktu 3/4 (akcent taktowy na raz). Rzecz na pewnym poziomie oczywista, natomiast często, poprzez przesadne koncentrowanie się na aspekcie technicznym wykonania, marginalizowana. W przypadku wprowadzenia legata technicznego (które plastycznie wyeksponuje motywy) zastosowanie owej dysproporcji zniweluje wnoszone przez nie, negatywne w kontekście tej frazy cechy. Podczas wykonywania utworu należy zwrócić baczną uwagę na trzecią miarę w takcie, będącą pierwszym uderzanym dźwiękiem spośród dwóch w motywie, drugi — legatowany, z natury słabszy — jest natomiast mocnym raz następnego taktu. Z sytuacją taką mamy do czynienia w taktach 1—3 gitary I oraz, odpowiednio, 2—4 gitary II (+1 takt — opóźnienie, z którym wprowadza motyw w stosunku do gitary I), 3—5 gitary III (+2 takty). Problem, choć w mniejszym stopniu, dotyczy również wersji bez użycia legata, z powodu przedzielających dwudźwiękowe motywy pauz ćwierćnutowych. W uzmysłowieniu problemu pomocne będzie zaśpiewanie z tekstem wersji oryginalnej ludowej pieśni *Szła dziewczeczka*, z przeniesioną bez „korekty” frazą zawierającą charakterystyczne cechy legata technicznego. Wersja taka zarówno brzmieniowo, jak i tekstowo wyda nam się nienaturalna.

### Przykład 43. Takty 1—8

pierwszy z dwóch dźwięków motywu przy zastosowaniu legata technicznego wnosi większą dynamikę i dzięki temu wybija się na pierwszy plan

w ten sam sposób wykonane legato techniczne przy tego typu aplikacji nie koliduje z naturalnymi cechami taktu 3/4

**Vivo**

*p* *p* *p* *mf*

szła dzie we czka do la se czka

zaśpiewana z błędnymi akcentami  
(charakterystycznymi dla frazy z legatem  
technicznym) melodia zabrzmiałaby groteskowo

**Takty 8—10.** Są to kolejne ze wspomnianych na początku grup taktów, zawierające trudne technicznie repetycje dwudźwięków. Repetycja dźwięków pojedynczych leży w naturze instrumentu i nie nastęrcza większych trudności, z tego też powodu nie będziemy się nią zajmować (ten typ występuje w taktach 10—12, 54 i 55). Istnieje kilka sposobów technicznej realizacji taktów 8—10, zawierających motyw powtarzanych oktaw. Podczas pracy nad utworem wypróbowałem niemal wszystkie, bez poświęcania czasu możliwym, ale zupełnie niepraktycznym i przez to słabo rokującym. W przypadku wykonywania utworu przez uczniów (wolniejsze tempo) polecam aplikaturę tradycyjną. Oto kilka propozycji:

### Przykład 44. Takty 8—10

sposób 1 m  
i sposoby tradycyjne

lub m   i   m   i   m  
p   p   p   p   p

sposób 2

sposób 3 a   m   a   m   a  
p   i   p   i   p warianty niekonwencjonalne

lub m  
i

sposób 4 m  
i

sposób 5 i

lub

Zasada wykonania charakterystyczna dla każdego z 5 zamieszczonych w przykładzie 44 sposobów możliwa jest do zastosowania w taktach 24—26, 28—30 oraz 57—59, przy odpowiednio dobranym do niej sposobie palcowania ręki lewej.

## Scherzo

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- charakter wirtuozowski, żartobliwy;
- kontrast dynamiczny i artykulacyjny.

### Analiza formalna

Budowa: 57 taktów.

Wstęp: takty 1—11.

Część A: takty 12—34.

Część B: takty 35—48.

Koda: takty 49—57.

Tonacja D-dur.

*Scherzo* to jedyny utwór w cyklu, który ma budowę okresową. Charakter utworu jest zgodny z jego tytułem — radosny, żartobliwy.

**Wstęp.** Okres mały odpowiadający z rozwinięciem zewnętrznym (rozwiniecie w taktach 9—11). Kolejne głosy wchodzić po sobie, lecz nie mamy tu zachowanej żadnej imitacji.

**Część A.** Okres wielki odpowiadający (takty 12—19), okres wielki odpowiadający z rozszerzeniem wewnętrznym (takty 20—29), pięciotaktowe zdanie: takty 30—34.

**Część B.** Opiera się na trzytaktowych frazach, w których gitara I prowadzi w tercjach główną myśl tematyczną przy akompaniamencie pozostałych instrumentów.

**Koda.** Okres niesymetryczny uzupełniający: poprzednik oparty na temacie głównym (takty 49—52), następnik — materiał kończący (takty 53—57).

### Analiza techniczna

Zapowiedziany tytułem żartobliwy, pełen nieoczekiwanych efektów rytmicznych i melodycznych charakter odnajdujemy w utworze i odczuwamy w pełnym wymiarze. *Scherzo* ujmuje i porywa różnorodnością rytmu, akcentacji i artykulacji. Ma idealnie wyważoną proporcję formy do treści, trzyma słuchacza w napięciu i koncentracji. Słuchając *Scherzo* we właściwie wykonywanym tempie, skonstatować możemy, jak zasadnicze znaczenie może mieć zastosowanie specyficznie brzmiącej instrumentalnie techniki wydobycia dźwięku, takiej jak w przypadku gitary — *legato*, dla

podkreślenia walorów muzycznych dzieła. Szeroko omawiane w poprzedniej miniaturze legato techniczne, tam w niektórych fragmentach z niekorzystnym wpływem na frazę, tu idealnie wyraża jej żartobliwe muzyczne zawiłości. Można powiedzieć przewrotnie, że nieużycie go negatywnie wpłynie na ukazanie pełnego waloru muzycznego kompozycji.

**Takty 1—11.** Odcinek ten, będący pierwszą z trzech części wyraźnie wyodrębniających się z całości, zawiera ekspozycje trzech pokrewnych pod względem muzycznego materiału melodii. Są one wprowadzane kolejno po inicjującej całości gitarze I, z opóźnieniem 1 taktu w przypadku gitary II i 3 taktów w przypadku gitary III. Zastosowanie niezależnej narracji linearnej (wyraźnie wokalne, co nie dziwi w przypadku twórczości Józefa Świdra) w każdym z trzech instrumentalnych głosów, pozostających względem siebie bez wyraźnej zależności wertykalnej oraz ich nałożenia, pozwala uzyskać wyjątkowo interesujący efekt wyrazowy. Fragment ten przypomina łagodny rodzaj przekomarzania się uczestników wyimaginowanej dyskusji, bez chęci z ich strony zmiany zajmowanego stanowiska. O ile tego typu realny spór prowadzi do smutnych konstatacji związanych z sensem jego prowadzenia, o tyle w przypadku dyskusji „instrumentów” odnosi się wrażenie wzbogacenia muzycznego wyrazu utworu. Istotne, aby każdy z głosów zachował wyraźną muzyczną autonomię pod względem charakterystycznej wewnętrznie struktury (dynamika, artykulacja, akcentacja). Bardzo ciekawie na tle całości tej części brzmi takt 5 oraz odcinek taktów 9—11. W obu przypadkach następuje chwilowe zsynchronizowanie pod względem rytmicznym, artykulacyjnym i dynamicznym prowadzonych niezależnie głosów. Kontynuacja utworu po takcie 5 burzy powstałe w nim „unisono” i w sposób manifestacyjny ukazuje ponownie ich niezależność. Odcinek taktów 9—11 cechuje wspólne, stopniowe — takt po takcie, przemieszczanie, poprawne „umiejscawianie” nieregularnie pojawiających się początkowo akcentów w zgodzie z naturalną akcentacją taktową. Pełną zgodność uzyskujemy w takcie 11, poprzedzającym część drugą *Scherza*, w której głosy wyraźnie przechodzą względem siebie w zależność wertykalną. Gitary I i II na odcinku od taktu 13 do 29 prowadzą wspólnie melodię w interwale tercji, w idealnej zgodności rytmicznej, dynamicznej i artykulacyjnej. Gitara III odgrywa w tym fragmencie typowo akompaniującą rolę. W taktach 1—8 powinniśmy mieć na uwadze staranne opracowanie każdej z trzech partii, głównie pod względem wyrazistości artykulacyjnej. Wskazany jest taki dobór aplikatury, który pozwoli zrealizować partię tego odcinka bez użycia pustych strun w miejscach umieszczenia przez kompozytora łuków oraz artykulacji *staccato*. W przypadku tej ostatniej wyrazistość możemy zwiększyć, używając przy realizacji partii jednocześnie obu rąk — tłumiąc dźwięk ręką prawą i odrywając jednocześnie palec ręki



## Przykład 45. Takty 1—4

każdy z głosów musi być bardzo starannie opracowany pod  
względem artykulacyjnym, ma niezależną strukturę;  
wertykalnie istnieje między nimi ograniczony związek

w celu zwiększenia wyrazistości artykulacyjnej  
w miejscach z łukami i zaznaczonym *staccato* wskazane  
jest dobranie aplikatury bez użycia pustych strun

## Allegro

w takich miejscach wskazane jest konsekwentne  
palcowanie na tej samej strunie

wszystkie trzy głosy są równoznaczne w całej  
I części utworu (takty 1–11), nie znajdziemy tu fragmentu  
z głosem typowo akompaniującym

## Przykład 46. Takty 22—24

przykład specyficznie brzmiącej, charakterystycznej techniki  
instrumentalnej (*legato*), znakomicie wyrażającej intencje  
muzyczne kompozytora, wszystkie łuki zostały zapisane przez  
niego i idealnie pokrywają się z *legatem* technicznym

lub, w zależności od przyjętej filozofii barwowej, przy  
możliwym użyciu cytatu palcowania

m i

p p p

lewej od gryfu (konieczne wspomniane wcześniej palcowanie bez użycia pustych strun). Oto kolejno dwa przykłady: pierwszy, ukazujący odmienność artykulacji każdej z trzech gitar, w porównaniu wertykalnym, z proponowaną przeze mnie podkreślającą to aplikaturą, oraz drugi, uwzględniający muzycznie sugestie kompozytora, w przyjętym sposobie realizacji technicznej.

**Takty 35—48.** Odcinek ten, bardzo jednorodny motywicznie w przypadku każdej z gitar, to trzecia, wyraźnie kontrastująca z dwiema poprzednimi część tej miniatURY. Gitara I pełni tu funkcję akompaniującą, tworząc tło do przeprowadzenia melodycznego dialogu pomiędzy gitarami II i III. Akompaniament realizowany jest w symultatywnych tercjach, w stałej, obejmującej 3 takty, strukturze rytmicznej. Struktura harmoniczna z charakterystycznymi „wyboczeniami” półtonowymi ulega zmianie wraz z każdorazowym wprowadzeniem motywu przez gitarę I. Wspomniany dialog przedstawiony jest na przeważającym odcinku według stałej zasady powtarzania o oktawę niżej przez gitarę III krótkich, zaledwie czterodźwiękowych motywów wprowadzanych przez gitarę I. Każdorazowe eksponowanie nowego motywu oraz jego powtórzenie zawiera się w trzech, wspomnianych wcześniej w przypadku akompaniamentu, taktach. W celu uzyskania możliwie największej selektywności dźwiękowej każdego z trzech instrumentów zasadne byłoby ustalenie specyficznej, stałej na tym odcinku dla każdego z nich, barwy. Istnieje niebezpieczeństwo, wynikające z samej motoryki głosu oraz jego rejestru brzmieniowego, wysuwania się na pierwszy plan gitary akompaniującej. W szczególnie trudnym położeniu może się znaleźć gitara II, operująca w nie najlepszym dynamicznie rejestrze stosunkowo wolnymi wartościami. Gitara III pozostaje w tym momencie najmniej problematyczna — istnieje możliwość zdecydowanego odseparowania rejestrowego i użycia uderzenia *apoyando* kciukiem. Godne rozważenia jest świadome „spłaszczenie” brzmieniowe gitary I poprzez realizację akompaniamentu w sugerowanej dynamice *p* tuż przy podstawku — *secco* wyraźnie paznokciowym dźwiękiem. Zostaje wtedy wyeliminowany problem konieczności siłowego eksponowania melodycznych motywów przez korespondujące gitary, szczególnie zaś wspomnianą wcześniej gitarę II. Realizujący tę partię instrumentalista ma poza tym, w przeciwieństwie do prowadzącego (gitary I), możliwość wprowadzenia vibrata nieco bardziej intensywnego niż standardowe. Nada ono dodatkowo indywidualne cechy wykonywanej partii, te zaś uczynią ją na tyle charakterystyczną, że bez trudu będzie się można w nią wsłuchiwać w czasie estradowej produkcji.

## Przykład 47. Takty 35—37

ten akompaniament możemy zagrać *secco*, dźwiękiem paznokciowym w dynamice *p*, w ten sposób nie będzie on „zagrażał” melodycznym motywom dialogujących gitar II i III (szczególnie II, poprzez pokrewieństwo rejestru)

*simile*

*mf*

jeśli przy realizacji wyznaczonych łukami motywów nie użyjemy technicznego legata, wówczas możemy wprowadzić gęstą vibrację, czyniąc głos bardziej charakterystycznym, struna ③ w wyższych pozycjach znakomicie się do tego nadaje

*mf*

ten głos jest najmniej problematyczny, zagranie go w wyższych pozycjach (na niższych strunach) *apoyando* kciukiem rozwiązuje problem

**Takty 51—53.** W tych trzech taktach pragnę przyjrzeć się partii gitary II. Jest ona dość skomplikowana pod względem technicznym, przy założeniu prezentacji utworu w rzeczywistym *allegro*. Partie gitar I i III w porównaniu z wymienioną wydają się proste. Poruszałem już w tej pracy niejednokrotnie problem technicznego wykonania repetycji. Gitara w porównaniu z innymi instrumentami ma unikatowe możliwości pokonania problemu poprzez zastosowanie metod alternatywnych. Tak też prawdopodobnie większość z realizujących tę partię instrumentalistów będzie musiała postąpić. Sensowne wydają się dwie możliwości: 1) użycie na zasadzie plectronu połączonych palców i oraz m, uderzających w struny w obie strony (metoda trudna technicznie, rzadko stosowana ze względu na kłopoty z uzyskaniem wyrównanego brzmienia), 2) użycie palca wskazującego lub środkowego uderzającego w struny w dwie strony techniką *rasgueado*. W obu przypadkach partia musi być tak opracowana, aby konsekwentnie realizować dwudźwięki na tych samych strunach. Niestety, metoda tradycyjna, przy zaawansowanym tempie i tej liczbie powtórzeń, nie najlepiej się sprawdza, jest wyjątkowo „spinająca” i może prowadzić do utraty kontroli nad ręką prawą. W przykładzie 48 zapisałem takty 51—52 wraz z opisem technicznym. Jak wspomniałem na wstępie, niestandar-

dowe opalcowanie (podporządkowanie ręce prawej ręki lewej) powinno być zastosowane przy założeniu wykonania utworu w tempie *allegro*, np. podczas profesjonalnych recitali gitarowych. W przypadku wykonywania utworu przez początkujących lub dzieci zalecany jest wariant tradycyjny wykonania repetycji.

### Przykład 48. Takty 51—52

wymagające bardzo dużego zasięgu dłoni, ale możliwe

**Takt 53.** Na zakończenie takt 53 — trzeci ze wspomnianych wcześniej, a ściślej mówiąc: druga jego część — schodzące tercje, motyw użyty również w formie cytatu w tym samym położeniu metrycznym w taktach 55. Obserwując i analizując podczas ćwiczenia aparat gry, spostrzegłem, że w przypadku kilkakrotnego użycia w szybkim tempie tej samej kombinacji palcowej ręki prawej do wykonania repetycji dwudźwięków błąd najczęściej nie pojawia się wcześniej niż przy repetycji czwartej (lub kolejnych). Ma to związek z postępującym usztywnieniem ręki. Przy tego typu stałym, jednorodnym technicznie sposobie jej wykorzystania nie znajdujemy momentu do rozluźnienia. Przy najprostszym palcowaniu ręki lewej trudnością (w przypadku interesujących nas tercji) jest konieczność przerwania palców ręki prawej ze strun pierwszej i drugiej na drugą i trzecią, co dodatkowo wpływa destabilizująco na aparat gry. Konieczny do zagrania w tercjach motyw, tu na szczęście krótki (cztery tercje), wymaga wykonania zwartego, pewnego, gdyż zsynchronizowany jest rytmicznie z gitarą I i III, wykonującymi izorytmiczny zwrot dźwiękami pojedynczymi. Analizując warianty technicznej realizacji, godne polecenia (oprócz wersji

podstawowej, która, jeśli się sprawdza, nie wymaga specjalnych zabiegów wykonywanych ręką lewą) wydają mi się następujące:

### Przykład 49. Takt 53

wariant podstawowy

propozycja 1

propozycja 2

wariant ten może prowadzić do spięcia w ręce prawej, ponieważ istnieje konieczność kilkukrotnego użycia tej samej kombinacji palcowej w szybkim tempie i przy dużej dynamice

ta aplikatura wydać się może trochę dziwaczna, jednak przybliża do gryfu palce 3 i 4, czyniąc je bardziej operatywnymi; wprowadzenie legata technicznego na trzeciej tercji znacznie zwiększa sprawność wykonania i stwarza możliwość rozluźnienia ręki prawej

dzięki specyficznemu palcowaniu ręki lewej uzyskujemy możliwość uderzania palcami ręki prawej w te same struny, bez konieczności ich przenoszenia, które mogłoby generować dodatkowe spięcie

### Imitazione

#### Uwagi kompozytora

Podobnie jak w przypadku zamieszczonych w tym cyklu kanonów (*Canon 1*, *Canon 2*, *Canon 3*), w *Imitazione* bezwzględnie konieczne jest ustalenie wspólnego dla wszystkich gitar sposobu wykonania technicznego i muzycznego (dynamika, artykulacja) oraz konsekwentne przestrzeganie tych ustaleń w całym utworze. Jednocześnie kompozytor, zapytany podczas jednego z wywiadów o ściśle stosowanie się do zawartych w tekście

oznaczeń, wyznaje: „Nie jestem rygorystą, jeśli bardziej instrumentaliscie odpowiada inna koncepcja, to jak najbardziej może ją przedstawić, jednak konsekwentnie we wszystkich gitarach”<sup>2</sup>.

### Analiza formalna

Budowa ewolucyjna, szeregową: 87 taktów.

Część A: takty 1—58.

Część A<sub>1</sub>: 59—87.

Tonacja C-dur.

Imitacja odbywa się z opóźnieniem jednego taktu, rozpoczyna się w partii gitary I i pojawia się kolejno w partiach gitary II i III. Poszczególne motywy poddawane imitacji powtarzane są w sposób progresywny. Są to najczęściej progresje wznoszące. Cały materiał muzyczny oparty jest na modelach wykorzystujących układy trzydźwiękowe. Model pierwszy w taktach 1—4 powtórzony zostaje o sekundę w górę. Model II w taktach 9—10 również powtórzony o sekundę w górę. W całym utworze, mimo zastosowanych imitacji, widać wewnętrzny podział na odcinki 3- lub 4-taktowe.

Od taktu 59 powraca początkowy materiał z małymi zmianami. Takty 75—87 to koda kończąca utwór. Nie ma tu już imitacji, a wszystkie głosy poruszają się izorytmicznie ruchem ósemkowym.

### Analiza techniczna

*Imitazione* — piąta w cyklu miniatura, bardzo przejrzysta pod względem kompozycyjnym, stawia przed wykonawcami, zdawałoby się, wymagania podstawowe, w sztuce odtwórstwa instrumentalnego odwieczne i niezienne: technicznej wydolności w zaawansowanym tempie z zachowaniem selektywności i jakości dźwięku, nieskazitelnej artykulacji, wyrazistej dynamiki, logiki frazy budowanej wspólnie przez zespół. Interesujący jest fakt monofonicznego wykorzystania każdej z trzech gitar w całym utworze — we wszystkich 87 taktach. Wytlumaczenie wydaje się dość proste. Kompozytor nie uznał za konieczne dokonania specjalnych zabiegów adaptacyjnych na zespół gitarowy utworu napisanego oryginalnie na chór. Ten typ faktury wyraża, jego zdaniem, w zupełności muzyczne intencje. Tempo proponowane przez kompozytora: *allegro (molto)*, determinuje sposób technicznego podejścia do realizacji utworu. Dla zdecydowanej większości gitarzystów dużą trudnością będzie próba jego realizacji bez

<sup>2</sup> W wywiadzie przeprowadzonym z Józefem Świdrem przez Tomasza Spalińskiego w dniu 30 lipca 2005 roku w Katowicach. Nagranie w archiwach autora pracy.

użycia legata technicznego. Moim zdaniem jest to wręcz zbyteczne i może wprowadzać niepotrzebną ociężałość oraz zmniejszyć plastyczność eksponowanej frazy. Zastosowanie legata technicznego w pozytywny sposób wpłynie na jakość wykonania. Wnikliwa analiza zapisu nutowego tej kompozycji pozwoli dokonać szeregu obserwacji, mających istotne znaczenie w poprawnym przekazie muzycznych treści. Kierowanie się nadrzędną zasadą ujednolicenia motywów pod względem muzycznym i technicznym jest wciąż niezwykle istotne. Ponieważ materiał muzyczny całej miniatury zawiera wielokrotne powtórzenia jednorodnych motywicznie fraz, nie dzielę go na mniejsze odcinki, ale opatruję każdy z nich muzycznym czy technicznym komentarzem, wzorem poprzednich analiz. Sygnalizuję ogólnie problem, umieszczając nutowy przykład wraz z komentarzem, odnoszącym się do partii wszystkich gitar w wielu miejscach tej miniatury. Charakterystyczne, powtarzające się w tekście zwroty nazywam **sytuacjami**; dodaję numer określający kolejność rozważanego problemu.

### Przykład 50. Sytuacja 1 — takty 1—3

występują tu charakterystyczne motywy trzyczęściowe 2x3 ósemki w takcie 3/4, kompozytor przestrzega jednak przed tego typu frazowaniem; jedyny poprawny akcent powinien być umiejscowiony na pierwszej z sześciu ósemek (co sugeruje również zapis-belkowanie)

**allegro (molto)**

*p*

*p*

*p*

niezbędna jest identyczna aplikacja legata technicznego w każdym z pokrewnych motywów — z pierwszej ósemki na drugą (w takcie z pierwszej ósemki na drugą i z czwartej na piątą)

### Przykład 51. Sytuacja 2 — takty 13—15

należy pamiętać, że na raz przypada pauza i tu, co wynika z analizy partii gitar II i III, powinien przypadać akcent taktowy, nie znajdujemy żadnych oznaczeń kompozytora zmieniających tę regułę

legato użyte poprawnie, podkreślające taktową akcentację oraz pozostające w zgodzie z akcentacją gitar II i III

każde z tych legat wprowadzi akcentację nienaturalną, kolidującą z akcentacją pozostałych dwóch gitar



### Przykład 52. Sytuacja 3 — takty 23—26

charakterystyczne motywy trzydzięciowe przechodzące kolejno przez gitary I, II i III nie powinny zmieniać w obrębie taktu jego bazowej akcentacji  $3/4$ , na wzór zamykającego 4-taktową frazę taktu realizowanego przez gitarę III

$3/4 = 3 \times 2$  ósemki  
(tu  $4 + 2$ )

konieczny sposób realizacji zgodnie z belkowaniem, tzn.  $3/4 = 1 \times 6$  (jedna grupa 6 ósemek), nie zaś – co częste w takich sytuacjach – użycia legata technicznego  $2 \times 3$  (dwie grupy po 3 ósemki)

motywy w logicznie jednorodny sposób przechodzą przez kolejne gitary

lub bez legata na drugą i trzecią miarę

palcowanie oraz sposób realizacji każdej z partii powinny uwzględniać i podkreślać istotne niuanse metryczne frazy; oto przykład takiego palcowania

### Przykład 53. Sytuacja 4 — takty 31—34

wskazane jest wyeksponowanie pełnego  
brzmienia trójdźwiękowych struktur akordowych

akord C-dur

akord G-dur

akord d-moll

wprowadzony przez gitarę I akord jest płynnie przejmowany w identycznym rytmie oraz „odmieniony” harmonicznie przez gitarę II, a następnie przekazany gitarze III, która uczyniwszy to samo, przekazuje go ponownie gitarze I; bezwzględnie konieczne jest stosowanie zasady identycznego wykonania technicznego tych struktur

## Canon 2

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- liryzm;
- spokój;
- poprawna ekspozycja motywiczna;
- ujednolicenie technicznego sposobu wykonania oraz artykulacji i dynamiki (jak w przypadku pozostałych kanonów (*Canon 1*, *Canon 3*) oraz *Imitazione*).

### Analiza formalna

Budowa jednoczęściowa, reprzyzowa: 21 taktów.

Część A: takty 1—19.

Koda: takty 20—21.

Tonacja h-moll.

Imitacja ścisła rozpoczyna się z opóźnieniem jednego taktu. Harmonia tradycyjna. Zakończenie na durowej T (tercja pikardyjska). Motyw główny: melodia oparta na rytmie punktowanym, powtórzona progresywnie w dół o sekundę (takty 1—2, 5—6).

Faktura bardzo przejrzysta, prosta.

### Analiza techniczna

Najkrótsza w cyklu miniatura nie stawia przed jej wykonawcami specjalnie wysokich wymagań technicznych. Wskazane jest rozważenie kilku zasadniczych kwestii związanych z palcowaniem i taki jego dobór, aby umożliwiło ono wykonanie partii (nie użyję słowa „każdej”, gdyż z wyłączeniem dwóch ostatnich taktów są identyczne) bez użycia pustych strun. Jest to szczególnie istotne przy realizacji charakterystycznego dla całego utworu motywu, składającego się z szesnastki i bezpośrednio następującej po niej ósemki. Istnieje też konieczność zwrócenia bacznej uwagi na prawidłowe umiejscowienie i właściwy dobór proporcji dynamicznej akcentacji taktowej oraz grupowej, która w tym utworze (ze względu na specyfikę dominującego motywu) ma szczególną tendencję do błędnych zniekształceń. Ostatnią kwestię stanowi możliwość zestawienia w znacznym stopniu różniących się od siebie, na skutek celowego zabiegu, barw instrumentów w celu uzyskania selektywności brzmienia. Uzyskanie tego parametru jest niezbędne do pełnego ukazania muzycznego waloru miniatury. Ponieważ charakterystyka frazy świadomie zawęży wykorzystanie rejestrów brzmieniowych, wszystkie trzy instrumenty poruszają się w dość trudnym brzmieniowo rejestrze środkowym. Z tego też powodu, gdy pamiętamy jednocześnie o zakładanej w tej formie (kanon) konieczności konsekwentnego ukazania niezależności narracyjnej każdego z głosów, zestawienie na zasadzie różniących je barw wydaje się jak najbardziej wskazane.

## Przykład 54. Takty 1—3

ponieważ gitara I realizuje partię *sul tasto* ze wskazaniem barwy opuszkowej, zasadne jest podniesienie jej dynamiki do poziomu pozostałych gitar, co oznaczam symbolem (+)

zaznaczone łuki (motywiczne) zostały zapisane przez kompozytora i w zdecydowanej większości pokrywają się z łukami legata technicznego, możliwego i wskazanego do zastosowania

**moderato**

w tych miejscach może pojawić się błędny akcent

wskazany jest dobór takiego palcowania, aby eksponowany motyw zagrany był na tej samej strunie

przykładowa propozycja zestawienia barwowego trzech gitar:

gitara I: *sul tasto*, barwą opuszkową

gitara II: normalnie (przy otworze rezonansowym)

gitara III: *secco* (skrajnie przy podstawku, barwą paznokciową)

## Polonaise

## Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- akcentacja (naturalna);
- zakłócenia akcentacji grup czterech szesnastek przez naciski grup trójkowych (zaznaczone w tekście oryginału *portato*);
- śpiewność głosu wiodącego;
- wyrazista artykulacja.

## Analiza formalna

Budowa: 65 taktów.

Wstęp: takty 1—2.

Część A: takty 3—47.

Część A<sub>1</sub>: takty 48—65.

Tonacja C-dur.

Faktura homofoniczna, dwa głosy akompaniujące, trzeci (zazwyczaj najwyższy) prowadzi melodię. Forma taneczna, wykorzystująca rytm tańca narodowego, zatem nie mamy ani zmian metrycznych, ani zmian agogicznych. Kompozytor zrezygnował z symetrycznych odcinków i podziału na okresy muzyczne.

Główny wątek tematyczny zaprezentowany jest w taktach 3—6. Opiera się na rytmach tańca, wykorzystując zarówno rytm punktowany, jak i synkopę. Następnie mamy jego powtórzenie i płynne przejście do dalszej części utworu.

Od taktu 20 powraca materiał początkowy i od razu poddany zostaje melodycznym i harmonicznym zmianom.

Takty 40—47 mają charakter łącznika, ustaje rytm taneczny, a instrumenty wykorzystują jedynie szesnastki.

Od taktu 48 powraca myśl tematyczna, oparta na pomyśle z taktu 23 i kolejnych.

Ostatnie 6 taktów utworu to kadencja oparta na jednostajnym rytmie szesnastkowym.

### Analiza techniczna

Miniatura ta jest kolejnym przykładem mistrzowskiego sposobu wykorzystania skromnej obsady wykonawczej, wywołującej u słuchacza wrażenia typowe dla prezentacji orkiestrowych. Oczywiście odczucie takie powstanie u osób, które są w stanie uruchomić swą wyobraźnię muzyczną na tyle, aby sam wolumen brzmieniowy trzech gitar nie był tu przeszkodą. Polonez jako taniec uroczysty, majestatyczny wymaga użycia specyficznych zabiegów kompozytorskich, tajemnic warsztatowych, które pozwolą ten właśnie nastrój uzyskać. Najprostsze, i najczęściej przez współczesnych kompozytorów stosowane, wydaje się wykorzystanie do tego celu orkiestry symfonicznej, która swą naturalną potęgą brzmienia ułatwia zadanie. W tym też kontekście interesujący jest fakt kojarzenia najbardziej typowych polonezów z dziełami tworzonymi na instrument solowy, np. polonez *Pożegnanie Ojczyzny* M.K. Ogińskiego czy najpełniejsze pod względem zawartych w nich pierwiastków polskich, patriotyczne, podniosłe, pozostające wyrazowym wzorcem, polonezy Fryderyka Chopina. Właśnie ten niepowtarzalny w przypadku poloneza nastrój został bardzo trafnie ujęty w interesującym nas *Polonaise* Józefa Świdra.

**Takty 1—10.** Istotną rolę odgrywają tu od pierwszych taktów gitary II i III, tworzące rytmiczno-harmoniczną strukturę akompaniamentu, na

której tle gitara I prowadzi prostą melodię. Gitara II buduje tu w sposób pierwszoplanowy, poprzez strukturę rytmiczną najbardziej rozdrobnioną w stosunku do pozostałych, warstwę dynamiczną. Gitara III wprowadza zaś istotne wyrazowo, drobne odchylenia agogiczne w postaci „przysiadania” na każdej trzeciej mierze w takcie. Każdy następny takt przynosi wyrównanie chwilowo zachwianego tempa poprzez specyficznie wykonany, „zaokrąglony” przez gitarę II akompaniament. Jest to jednocześnie jedna z tajemnic prawidłowego wykonania tego tańca, podobne wykonawcze tajemnice ma, jak wiemy, wiele innych znanych nam tańców.

### Przykład 55. Takty 1—4

*maestoso*

tymi nutami (pierwsza i druga miara w takcie) gitara II równoważy agogicznie odchylenie gitary III

*mf*

*p*

*p*

te nuty powinny łączyć się z raz następnego taktu (charakterystyczny dla poloneza ukłon), realizujący tę partię instrumentalista każdorazowo musi je traktować na zasadzie przedtaktu

**Takty 13, 17—18, 20, 34, 41—42, 47, 60—61.** Interesującym posunięciem kompozytorskim jest wplatanie w regularną pod względem akcentacji frazę taktu 3/4 wykonywanych najczęściej synchronicznie przez wszystkie gitary motywów trzydzięciowych. Są one wyodrębnione przez kompozytora poprzez umieszczenie nad nutami inicjującymi motyw znaku *portato* i eksponowane pomimo bazowego zapisu w czterodźwiękowych grupach szesnastkowych. Jest to omawiany już wcześniej, często stosowany i — możemy powiedzieć — charakterystyczny element języka kompozytorskiego Józefa Świdra. Tak więc w obrębie taktu, zamiast akcentów grupowych utwierdzających słuchacza w metrum 3/4 = 3×4 szesnastki, mamy

do czynienia z nadrzędnością rytmiczną motywów, których układ tworzy strukturę  $4 \times 3$  szesnastki. To chwilowe zaburzenie rytmiczne wprowadza znakomite ożywienie narracyjne frazy. Zasadą jest każdorazowy powrót do motywów regularnych rytmicznie w chwilę po jego wprowadzeniu (zestawienie naturalnych i nienaturalnych rytmicznie dla taktu  $3/4$  struktur motywicznych).

### Przykład 56. Takty 19—21

przy ewentualnym wprowadzeniu legata technicznego najbardziej sensowne wydają się jego wersje dla grupy czterech szesnastek w postaci 2+2 lub 3+1, ze wskazaniem na tę ostatnią

wszystkie zaznaczone luki są lukami motywicznymi

regularne motywy złożone z czterech szesnastek utwierdzają słuchacza w metrum trójdzielnym

ten takt wprowadza „zaburzenie” w regularnej dotychczas frazie, jednocześnie znakomicie ożywia narrację poprzez strukturę rytmiczną motywów (dotychczas  $3 \times 4$  szesnastki, teraz  $4 \times 3$ )

w takcie tym następuje „powrót” do typowego i regularnego pod względem akcentacji taktu  $3/4$

Należy pamiętać, aby w powyższych oraz analogicznych, wymienionych na wstępie tego odcinka komentarza taktach nie dopuszczać do „nakładania się dźwięków” podczas realizacji fragmentów gamowych techniką międzystrunową. W przypadku takiego tańca, jakim jest polonez, najlepsze rezultaty w uzyskaniu specyficznego tanecznego charakteru przynosi posługiwanie się „krótkim” dźwiękiem i wyrazistą artykulacją.

## Burlesca

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- charakter wirtuozowski;
- kontrast pomiędzy częścią motoryczną a liryczną;
- precyzyjne ukazanie niuansów rytmicznych;
- wyrazista artykulacja;
- różnorodność barwowa;
- „zagęszczona kulminacja”.

### Analiza formalna

Budowa: 77 taktów.

Wstęp: takty 1—8.

Część A: takty 9—33.

Część B: takty 34—63.

Część A<sub>1</sub>: takty 64—77.

Tonacja a-moll.

**Część A.** Główny materiał melodyczny przedstawiony jest w taktach 9—14. Melodia rozpoczyna się od dźwięku  $e^1$  i oparta jest na materiale skali góralskiej zbudowanej od dźwięku  $g$ . Kolejne przedstawienia tematu pojawiają się z zachowaniem pokrewieństwa kwintowego: w takcie 15  $a^1$  (skala od  $c$ ), w takcie 21  $d^2$  (skala od  $f$ ).

**Część B.** Oparta jest na dwóch pomysłach: (1) rytmicznym — polimetria symultatywna: gitara I w metrum  $6/4$ , gitara II i III również, ale wewnętrzny podział taktu wskazuje na metrum  $12/8$ ; (2) fragmenty unisonowe wszystkich instrumentów, przedzielające poszczególne odcinki tej części. Wewnętrzna budowa części: okres wielki niesymetryczny, siedemnastotaktowy ( $9+8$ ). Punkt kulminacyjny taktów 51—56 wypada w takcie 54.

**Część A<sub>1</sub>.** Powraca materiał części A i płynnie przechodzi w kodę, która zawarta jest w czterech ostatnich taktach.

### Analiza techniczna

Jest to zdecydowanie najtrudniejsza w cyklu miniatura. Składa się na to kilka zasadniczych elementów: bardzo szybkie tempo — w większych fragmentach *molto vivo* lub *allegro*; wiele miejsc zawiera repetycje akordów, najczęściej wykonywanych jednocześnie przez wszystkie gitary, w przypadku gitary I na znacznym odcinku użycie techniki oktawowej; w wielu frag-



mentach spotykamy wspomniane wcześniej struktury polimetryczne, głównie relacji wiodącej gitary I w stosunku do gitar II i III. Chęć wykonania tej miniatury z właściwym jej charakterem żartobliwym, zadziornym, prześmiewczym, jak również swobodą agogiczną, dynamiczną oraz precyzyjną artykulacją nie będzie dla realizującego ją zespołu zadaniem prostym.

**Takty 1—33.** Pierwszych 8 taktów, będących wprowadzeniem partii akompaniującej gitar II i III przed wejściem w takcie 9 melodii w gitarze I, nie zapowiada specjalnych niespodzianek. Możemy powiedzieć, że odcinek ten jest dość banalny. Metrum 3/4, powtórzony czterotakt o stałym schemacie rytmicznym dwóch ćwierćnut z artykulacją *staccato* i wypauzowaną w każdym z taktów trzecią miarą. Dopiero wejście melodyczne gitary I zupełnie wytrąca słuchacza z utrwalonej wstępem pulsacji. Wnosi motywy nieregularne, porwane, nerwowe, łamiące dyscyplinę taktu 3/4 i tworzące tym samym w stosunku do akompaniamentu polimetrię. Przed ukończeniem w gitarze I logicznego odcinka narracyjnego 8 taktów (9—16) mamy do czynienia z rodzajem *stretto* w postaci przejęcia przez gitarę II i ekspozycji o kwartę wyżej prezentowanej wcześniej przez gitarę I melodii. Nie zostaje ona jednak dograna do końca i w 7 jej takcie (w 21 takcie utworu) ponownie przejęta (*stretto*) przez gitarę I i przedstawiona o kolejną kwartę wyżej w stosunku do gitary II. Dodatkowo II gitara nie kończy swej melodii i niespodziewanie przechodzi w takcie 22 do realizacji akompaniamentu (melodia zostaje skrócona o 1 takt), jednocząc się rytmicznie z od początku konsekwentną w schemacie akompaniamentu gitarą III. Takty te (21—26) w szczątkowej formie i w przypadkowej kolejności ukazują wcześniejsze motywy melodii. Unisono rytmiczne następuje w taktach 27—30, które są jedynymi w całej komentowanej I części miniatury taktami pełnej zgodności metrycznej głosów. Poprzez 4-taktowy łącznik wykonywany solo przez gitarę I dochodzimy do drugiej, wyraźnie wyodrębniającej się części, o której jednak za chwilę.

Cały ten odcinek jest znakomicie ukształtowany kompozycyjnie. Wyjątkowo trafnie ujęte i wyrażone w zgodzie z nadanym miniaturze tytułem są muzyczne pierwiastki humorystyczne, „potknięcia” i zaskoczenia. W czasie realizacji instrumentalnej wyczuwalna, a nawet przesadnie manifestowana musi być w adekwatnych miejscach niezależność głosów, objawiająca się pewną „natarczywością” prowadzenia melodycznych motywów frazy. Czynnikiem wspomagającym powinna stać się śmiało stosowana, dla nich jedynie charakterystyczna, dynamika i agogika. Owa natarczywość dotyczy również momentów niespodziewanych przejęć melodii (wspomniane *stretto*) oraz na całym odcinku konsekwentnie realizowanego, uporczywego akompaniamentu, często niepozostającego w związku z pozostałymi głosami. Z uwagi na wymienione elementy każdy z członków zespołu musi

wykazać się bardzo dobrym poczuciem rytmu i umiejętnością utrzymania tempa. Dodatkową trudnością jest brak w większej części utworu wspólnych rytmicznie elementów. W celu zobrazowania wszystkich poruszanych kwestii najbardziej adekwatne byłoby umieszczenie w przykładzie odcinka taktów 9—26; zdecydowałem się jednak na takty 14—20, które ukażą nam nieregularność tworzących melodie motywów, moment przejścia narracji (*stretto*) oraz niezależność głosów.

### Przykład 57. Takty 14—20

w tym miejscu kończy się 8-taktowy odcinek melodyczny gitary I

nieregularna, porwana struktura motywiczna frazy, tu w gitarze II

*mf*

w tym miejscu, przed momentem logicznego ukończenia melodii przez gitarę I, przejmowana jest narracja przez gitarę II, wprowadzona wcześniej melodia zostaje powtórzona o kwartę wyżej (*stretto*)

gitarą III niezmiennie, „z uporem” od I taktu realizuje partię jednorodnego akompaniamentu, bez względu na momenty wyraźnego braku jego związku z pozostałymi gitarami, jak w przypadku trzech pierwszych taktów

**Takty 34—50.** Druga wyraźnie wyodrębniająca się w miniaturze część obejmuje takty 34—50; to odcinek jednorodny pod względem materiału muzycznego, którego konstrukcja oparta jest na polimetrycznym zestawieniu z sobą partii melodycznej gitary I i akompaniamentu pozostałych gitar. Kompozytor utrzymał jako obowiązujące w tym fragmencie metrum części łącznika (takty 31—33), a mianowicie 6/4. Przyjmując porównawczo wspólną wartość rytmiczną w postaci ósemki dla głosu melodycznego i dwóch akompaniujących, możemy powiedzieć, że melodia prowadzona jest w wartościach wielokrotności symetrycznych (ćwierćnut = 2, półnut = 4, półnut z kropką = 6, wraz z wydłużającymi, lecz niezmiennymi symetrycznościami ligaturami), natomiast akompaniament (II i III gitara) — w stałych asymetrycznych (ćwierćnuty z kropką = 3). Takty 40—42 jako fragment łącznikowy pomiędzy 6 taktami melodii je poprzedzającej oraz 8 następnymi, w części będące cytatem, nie poddają się tej regule i zapisane są w unisono

rytmicznym. Analiza tego fragmentu pozwala na stwierdzenie, że decydujące znaczenie dla uzyskania wartościowej interpretacji ma tutaj lekkość, z jaką realizujący partię gitary I jest w stanie eksponować przeprowadzaną

### Przykład 58. Takty 34—39 (w dwóch fragmentach)

niestandardowe  
i mało komfortowe,  
ale bardzo skuteczne

w tym głosie przy użyciu pustych strun może dochodzić do „nakładania się wybrzmień”, tu efektu bardzo niekorzystnego brzmieniowo, czemu wykonujący partię gitarzystą powinien stanowczo przeciwdziałać, posługując się wprawnym tłumieniem lub realizując ten fragment (i podobne) na jednej strunie

w oktavach i jedyną możliwą do wykonania w wysokich pozycjach melodię. Charakterystycznymi jej cechami powinny być: sugestywna dynamika i agogika naturalnie podążająca za rozwojem frazy. Partie gitar II i III wymagają wyjątkowego zgrania, ponieważ ściśle uzupełniają się rytmicznie i wspólnie kreują dynamikę wspomagającą gitarę prowadzącą. W przykładzie 58 zamieszczam w dwóch fragmentach (ze względu na rozmiar) takty 34—39 wraz z proponowanym sposobem wykonania kluczowych oktav.

**Takty 51—53.** Kompozytor oczekuje w tych taktach, umieszczając zwrot *piu vivo*, wzrostu tempa w stosunku do obowiązującego do tej pory na odcinku taktów 34—50 *allegro*. Trudność jest tym większa, że ten trzytaktowy odcinek w całości wypełniają w przypadku gitary I repetycje dwudźwięków, w przypadku gitar II i III — trzydźwięków przy wspólnym dla wszystkich partii rytmie. Tego typu problemy techniczne oraz sposoby ich rozwiązania były już poruszane w tej pracy, ja jednak pozwolę sobie raz jeszcze na krótki komentarz. Repetycja w tego typu sytuacjach wykonywana sposobem, nazwijmy go, tradycyjnym jest bardzo trudna, ryzykowna (w sensie możliwości popełnienia błędu) oraz mało dynamiczna. Doprowadza do usztywnienia ręki prawej, co może mieć wpływ na jakość technicznego wykonania. Spośród możliwych wariantów realizacji tego trzytaktu, ze względu na zwiększoną selektywność, dynamikę i swobodę wykonawczą, godny polecenia jest następujący sposób:

## Przykład 59. Takty 51—53

*piu vivo* *rasgueado* *simile* *simile*

*ff* ③②

w przypadku gitary I efektywnym tłumieniem precyzyjnie „ukazującym” pauzę jest zwolnienie nacisku trzymanego dwudziwku bez odrywania palców od strun

*ff*

najskuteczniejszą metodą uzyskania tych pauz jest jednocześnie tłumienie akordu palcem 4 lewej ręki (uwaga na punkty mogące generować fałszywość) oraz kciukiem ręki prawej

*ff*

x - symbol zablokowanego wybrzmienia

*simile*

aplikatura zaproponowana dla ręki prawej w gitarze I powinna być wiernie powtórzona w gitarach II i III (ściśle przestrzeganie kierunku uderzenia), alternatywnie w gitarze III palec wskazujący może być zastąpiony kciukiem uderzającym również w dwie strony

**Takty 72—73.** Na zakończenie moich rozważań związanych z tą miniaturą pragnę się zatrzymać przy taktach 72—73. Są one kulminacją dłuższego odcinka, mającego swój początek w takcie 64 i — zgodnie z życzeniem kompozytora — powinny być grane w tempie *molto vivo*. Z tego względu moim zdaniem wymagają doprecyzowania pod względem aplikatury. W przypadku każdej z trzech partii dwa takty poprzedzające takt 72, a więc 71—70, są identyczne. Różni je jedynie tempo — od taktu 64 *avvivando poco a poco* w stosunku do wcześniejszego *meno mosso*, *rallentando molto*, to z kolei w stosunku do wcześniejszego *allegro*. Następstwo tempa wraz z wyjściowym, do którego odnoszą się określenia pośrednie, ma tutaj dla nas znaczenie, ponieważ determinuje sposób doboru aplikatury. Oto moja propozycja technicznego wykonania tego miejsca:

## Przykład 60. Takty 72—73

zaznaczone luki oznaczają wprowadzone przeze mnie legato techniczne, pozostałe zostały zapisane przez kompozytora

**molto vivo**

## Canon 3

## Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- ujednolicenie technicznego sposobu wykonania oraz artykulacji i dynamiki (jak w przypadku pozostałych kanonów: *Canon 1*, *Canon 2*, oraz *Imitazione*), koniecznie w przypadku dopuszczanej przez kompozytora innej koncepcji wykonania;
- śpiewność i legato w części początkowej.

## Analiza formalna

Budowa: 67 taktów.

Faza I: takty 1—16.

Faza II: takty 17—52.

Faza III: takty 53—67.

Tonacja D-dur.

Kanon rozpoczyna się z jednotaktowym opóźnieniem. Temat opiera się na pasażu tonicznym i subdominantowym wznoszącym.

**Faza 1.** Przedstawienie tematu i zamknięcie do kadencji. Wartości przeważające to ćwierćnuty i półnuty.

**Faza 2.** Temat melodycznie jest pokrewny tematowi głównemu, następuje jednak rozdrobnienie wartości, dominują ósemki.

**Faza 3.** Wybrzmienie, uspokojenie, powracają ponownie dłuższe wartości, zwolnienie agogiczne.

Umieszczenie tego oraz pozostałych kanonów w cyklu oraz ich powtarzalność wpływają w silny sposób na integralność całości. Kanony występują jako trzeci, szósty oraz dziewiąty utwór. Ten specyficzny układ cyklu przypomina ułożenie *Wariacji Goldbergowskich* J.S. Bacha, w których w ten sam sposób zakomponowane są wariacje (co trzecia w kanonie). Z innych charakterystycznych cech wymienić możemy proste formy, klasyczne harmonie. Brak zmian metryczno-agogicznych.

## Analiza techniczna

Zamykający cykl 9 *miniatur na 3 gitary* utwór *Canon 3* nie zawiera miejsc trudnych technicznie. Tempo jest wolne, jego układ przedstawia się w sposób następujący: początkowych 16 taktów — *maestoso ma con moto*, od taktu 17 do 58 zwiększone nieznacznie określeniem *piu vivo*, następnie odcinek końcowy 59—67 *piu lento*. Ta właśnie okoliczność oraz zastosowanie stosunkowo długich wartości rytmicznych daje wykonawcom dużą swobodę techniczną.

**Takty 1—16.** Frazę tego odcinka powinny cechować: maksymalne legato muzyczne, sugestywnie prowadzona dynamika oraz wynikająca z formy wyjątkowa zgodność estetyczna, techniczna i interpretacyjna. Eksponowana tu prosta melodia ludowa zachęca do posłużenia się dynamiką w sposób charakterystyczny dla śpiewu ludowego: stosunkowo szybko osiągającą kulminację, nieco przerysowaną. Szukając przełożenia tego na instrument, możemy wykorzystać technikę nakładania wybrzmień całych akordów lub ich pojedynczych składników, ze zwróceniem w sposób specjalny uwagi na piękno dźwięków dysonujących. Jest to alternatywny w stosunku do wersji tradycyjnej (typowo melodycznej) sposób prowadzenia frazy. Dodatkowo pozwoli to uzyskać większą dynamikę, legato i śpiewność. Oto w zamieszczonych przykładach 61 i 62 dwukrotnie takty 1—3. Przykład 61 obrazuje sposób melodycznego prowadzenia dwudźwięków, przykład 62 — melodyczno-harmonicznego eksponowania struktur akordowych. Pamiętajmy o równoważeniu brzmieniowym dwugłosu. Głos niższy, poprzez rejestr brzmieniowy, z reguły jest słabszy.

### Przykład 61. Takty 1—3 — typ ekspozycji melodycznej głosu

palcowanie dobrane typowo pod kątem ekspozycji wyłącznie melodycznej,  
każdy następny dwudźwięk precyzyjnie zamieni trwający, bez  
pozostawienia brzmącego któregośkolwiek z jego składników

**maestoso ma con moto**





## Przykład 64. Takty 21—23

trudne, ale dość skuteczne  
i konsekwentne – legato  
łączy wszystkie ósemki  
w pary  
wariant I

wszystkie warianty pozostają  
alternatywnie w stosunku do wersji  
podstawowej (najprostszej)

każde z trzech legat może  
być traktowane opcjonalnie

wariant II

początkowo trudne, ręka  
jednak szybko się adaptuje

kompleksowa nieoczekiwana,  
szczególnie palec I na ④  
strunie; metoda skuteczna, gdy  
konieczne jest wykonanie oktaw  
w zaawansowanym tempie

wariant III (IV)

lub

Przejdźmy do taktów 24—25 (gitara II: +1, gitara III: +2). Problematyczny jest tutaj moment oraz sposób przejścia do pozycji. Obie wersje, które zademonstruję, są moim zdaniem jednakowo skuteczne. Przytaczam je bez wskazania faworyzowanej.

## Przykład 65. Takty 24—25

wariant I simile

lub

f

wariant II Bvii

f

palcowanie ręki prawej  
podane dla gitary I może  
wraz z opcjami  
być zacytowane

## 9 miniatur na 3 gitary — komentarz

Cykl *9 miniatur na 3 gitary* może być znakomitą materiałem edukacyjnym do wykorzystania w pracy z kameralnym zespołem gitarowym w szkołach muzycznych I i II stopnia. Ponieważ nie został napisany według z góry obranego klucza i na określony skład, lecz, co przyznaje kompozytor, składa się z napisanych niezależnie od siebie w różnym czasie i z różnym przeznaczeniem miniatur, nie ma konieczności prezentowania go w całości. Jego niezbyt wygórowany poziom techniczny (w zdecydowanej większości), duże zróżnicowanie formalne i stylistyczne oraz atrakcyjność brzmieniowa (tonalność) pozostają niezaprzeczalnym atutem i mogą skutecznie przekonać do siebie młodych instrumentalistów. Niektóre z miniatur pierwotnie napisane były z myślą o chórze, a to gwarantuje melodyjność, piękną harmonię, prostotę (w najlepszym znaczeniu) i delikatność frazy, choć nie brakuje również pierwiastków humorystycznych. Myślę, że pomysł stworzenia przez kompozytora wersji na trzy gitary nie był przypadkowy, koneser delikatnych brzmień, od dziecka zauroczony magią ludzkiego głosu, dostrzegł cechy i wartości wspólne dla świata głosu i gitary. Niezbyt skomplikowana faktura utworów daje wykonawcom satysfakcję płynącą z dobrego wykonania, pozwala i uczy słuchać partnerów — współwykonawców, uczy wspólnej odpowiedzialności za otrzymywany muzyczny efekt i ewentualny wybór artystycznie obranej drogi. Różnorodność cyklu możemy również rozważać w kategoriach sposobu wykorzystywania w nim instrumentu: od fraz głęboko poruszających z pierwszoplanowym znaczeniem barwy dźwięku i sposobu ekspresji, takich jak *Elegia*, po muzyczne żarty, np. *Scherzo* czy *Burlesca*, uczące odwagi w kreowaniu frazy i instrumentalnego gestu. Mamy w cyklu odniesienia i zapożyczenia związane z muzyką ludową — chciałoby się powiedzieć: popularną — *Szta dziewczeczka do laseczka*, nieobce nawet generacji najmłodszej, co stwierdzam z nieukrywaną satysfakcją. Warto również wspomnieć o cennym wpływie tego typu literatury na kształtowanie odpowiedzialności instrumentalnej zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. W wielu miejscach cykl zmusza wykonawców do drobiazgowej analizy technicznej w celu uzyskania jedności wyrazu, symetrii partii lub świadomego jej braku, o ile taka jest wola kompozytora. Utwory te nie mają pretensji do wielkiej sceny, natomiast w skuteczny sposób wzbogacają zawsze zbyt skromną bibliotekę kameralnej muzyki gitarowej.

## Śpiewy mszalne

Tytuł pierwotny: *Msza gitarowa*.

Części: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*.

Utwór na głos solo, ewentualnie chór i gitarę.

Rok powstania: 2003.

Utwór nie został wydany.

Posiadany przeze mnie egzemplarz nutowy jest wydrukiem komputerowym otrzymanym bezpośrednio z rąk kompozytora. **Kopia egzemplarza, na moją prośbę i za zgodą kompozytora, została upubliczniona i weszła w skład zbiorów nutowych biblioteki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest tam, zgodnie z wolą kompozytora, traktowana na zasadzie manuskryptu i udostępniana z określonymi przez niego ograniczeniami.**

### Uwagi kompozytora

Na podstawie przeprowadzonych z kompozytorem rozmów ustaliłem, że wersja *Śpiewów mszalnych* na głos i gitarę jest wersją pierwotną. Zamieszczam tę informację ze względu na częste w twórczości i typowe dla kompozytora różnego rodzaju adaptacje istniejących utworów, dokonywane przez niego samego. Józef Świder nie prowadzi jednak skrupulatnych zapisów czasu powstania i chronologii wersji, co może w przyszłości budzić wątpliwości w tej materii. Tak powstały adaptacje niektórych z *9 miniatur na 3 gitary*, pierwotnie przeznaczonych na chór (*Elegia, Canon 1, Canon 2, Canon 3, Scherzo, Imitazione, Polonaise*). Tak też powstała wersja na głos i organy *Śpiewów mszalnych*, prezentowana publicznie i nagrana na płycie CD (2005) wraz z innymi kompozycjami Józefa Świdra przez sopranistkę Elżbietę Grodzką-Łopuszyńską i organizację Juliana Gembalskiego.

Kompozytor przyznaje, że nigdy nie nosił się z zamiarem napisania mszy z wyraźnym przeznaczeniem liturgicznym. Stąd w przypadku niektórych części mamy do czynienia z użyciem i umuzyycznieniem fragmentu tekstu liturgicznego (więcej o tym w części poświęconej analizie formalnej) w celu wywołania określonych emocji i skojarzeń religijnych. W jednej z wielu rozmów, które przeprowadziłem z kompozytorem, wyznał on, że osobą, która ma największe zasługi w zmobilizowaniu go do twórczej pracy nad tym utworem był, podobnie jak w przypadku omawianego wcześniej *Meditazioni*, Jan Oberbek. Zastanawia określenie składu wykonawczego: „[...] na głos (solo, ew. chór) z tow. gitary”. Zapytany przeze mnie o to, Świder wyjaśnił, że pisząc utwór, wyobrażał sobie wykonanie go przez solistę o ciepłym nieoperowym („ciężkim”) głosie lub przez śpiewający unisono chór dziecięcy, być może nawet amatorski (nie w sensie jakości wykonania!), który mógłby wnieść do wykonania naturalność, spontaniczność i prostotę przekazu. Zaakceptował jednak z wyraźnym zadowoleniem wykonanie z głosem solowym, doceniając w nim walor zwiększonej w stosunku do chóru swobody kreowania frazy *rubato*, w tym wypadku tak emocjonalnej, pełnej westchnień, oddechów, szepków i ciszy. Fraza o takich właściwościach w ograniczonym stopniu możliwa jest do uzyskania przez chór, z uwagi na prozaiczną konieczność technicznego nad nim panowania. Reasumując: każda z przewidzianych przez autora opcji wykonania utworu jest przez niego w równym stopniu akceptowana bez wyraźnego wskazania. Ważne jest zrozumienie wizji brzmieniowej twórcy oraz dostosowanie się do niej. Głównym walorem przekazu ewentualnego wykonania powinna być naturalność i spontaniczność (modlitwa).

## Kyrie

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- „błagalne”;
- charakter improwizacyjny, *ad libitum*;
- zrównanie partii gitary oraz głosu pod względem muzycznego znaczenia;
- staranne, czytelne eksponowanie melodycznych motywów w partii gitary.

### Analiza formalna

Budowa: 36 taktów.

Ze względu na niewielkie rozmiary *Kyrie* możemy posłużyć się raczej oznaczeniami małych liter: aba<sub>1</sub>.

Część a: takty 1—19.

Część b: takty 20 (z przedtaktem) — 26.

Część a<sub>1</sub>: takty 27—36.

Tonacja główna części: E-dur.

Na samym początku należy stwierdzić, że *Śpiewy mszalne* nie spełniają kryteriów użytkowych, pozwalających wykorzystać utwór podczas mszy, gdyż części dłuższe (*Gloria*, *Credo*) nie obejmują całości tekstu. Kompozytor porusza się w zakresie małych form, więc dominują tu przede wszystkim formy aba (ze zmianami) oraz formy szeregowo: a, a<sub>1</sub> itd. Zarówno ta część, jak i następne, ma kilka najważniejszych cech, które można uznać za znamiona stylu kompozytora. Wiele z nich pojawiło się już we wcześniejszych utworach: częste zmiany agogiczne, szczególnie dookreślone przez kompozytora, częste zmiany metryczne (naprzemienność taktów trójdzielnych oraz dwudzielnych), stałość harmoniczna poszczególnych fragmentów oraz ich wzajemne odniesienia tonalne. Od strony formalnej mamy tu zastosowanie formy trójdzielnej, z kontrastującą częścią środkową. Najistotniejszym elementem *Kyrie* są dwa pierwsze takty, w których przedstawiony zostaje motyw przewodni całego cyklu. W fakturze homofonicznej wyraźnie dominuje najwyższy głos w akordach, układający się w melodię, którą zdecydowanie można skojarzyć z cytatami z pieśni *Jezusa ukrytego*. Rozpoczyna się on po pauzie, po trzykrotnej repetycji porusza się krokiem sekundowym, by na mocną część taktu osiągnąć rytm punktowany i zejść krokiem sekundowym. Jest to motyw ważny nie tylko ze względu na częste występowanie w tej części, ale przede wszystkim ze względu na jego wpływ na integralność całego tekstu. Kompozytor powtarza go wielokrotnie w każdej z części, również w niewielkich przekształceniach, jednak zawsze można łatwo odczytać melodię. W tej części Świder wyjątkowo często wykorzystuje ten motyw (pojawia się on niemal co dwa takty). Trzyczęściowa budowa formalna wydaje się w tym przypadku czymś naturalnym, gdyż już sam tekst narzuca niejako takie założenia (trzyczęściowy tekst: *Kyrie eleison* — *Christe eleison* — *Kyrie eleison*). Kompozytor wykorzystał w tej części cały tekst.

### Analiza techniczna

Pierwszy kontakt wzrokowy z zapisem nutowym utworu tworzy złudne wrażenie łatwości technicznej zarówno partii wokalne, jak i akompaniamentu gitarowego. Tymczasem w przypadku tego drugiego znajdujemy wręcz miejsca technicznie awykonalne, wymagające od realizującego je instrumentalisty rozważenia skutków brzmieniowych ewentualnego uproszczenia faktury dla każdej z możliwych wersji (o ile jest ich kilka) i podjęcia świadomego mu-

zycznie wyboru. *Śpiewy mszalne* są pod tym względem utworem największych rozbieżności pomiędzy oczekiwanym przez autora, wynikającym z zapisu, brzmieniem a możliwością instrumentalnej realizacji.

**Takty 1—5.** Już pierwszy takt wymaga podjęcia decyzji związanej z akordem przypadającym na jego trzecią miarę. Przyjmując jedyne słuszne założenie pozostawienia ciągłości melodycznej w najwyższym głosie, mamy do wyboru kilka możliwości. Polecam następujące:

### Przykład 66. Takt 1

**Largo cantabile**

warian I

warian II

najlepiej palce 1 i 3  
cały czas utrzymywać  
na gryfie

melodia musi być  
logicznie utrzymana

wskazane jest, aby bas  
brzmiał możliwie  
najdłużej

w tym układzie uproszczenia musimy  
dokonać poprzez usunięcie dźwięku  $e^1$ ,  
nie nastąpi zubożenie harmonii, wciąż  
wybrzmiewa pusta struna (6)

ten sposób nie wymaga zastosowania  
uproszczenia, natomiast zniekształca  
strukturę głosu basowego i wprowadza  
brzmieniową nieudolność (faza *non legato*)

### Przykład 67. Takty 4—5

**poco rall.**

technicznie bardzo pomocne jest wcześniejsze, synchroniczne postawienie na gryfie  
wraz z palcem 3 palca 1 na (3) strunie i przytrzymanie go do końca taktu

musimy tutaj zastosować niekonwencjonalne  
palcowanie, aby zachować bardzo ważną dla  
przebiegu frazy kłamrę dźwiękową  $h-gis^1$

tutaj wyjątkowo  
efektywnie brzmi  
zastosowana wibracja

W taktach 4—5 pragnę zachęcić do użycia „zmiękczającego” dźwięk wibrata. Cały odcinek wstępu przeprowadzony jest w dynamice *p*, wymaga delikatności i ponadprzeciętnej dbałości o kantylenowy charakter prowadzonej w akordach frazy, jednak dopiero w tych taktach budujące frazę pojedyncze dźwięki możemy realizować bez przeszkód technicznych w sposób „wokalny”. Nie na miejscu będzie, moim zdaniem, ewentualne zastosowanie płaskiej brzmieniowo, pustej struny pierwszej.

**Takty 6—8.** Z podobnego typu problemem jak w takcie 1 spotykamy się w takcie 6, jednak w tym przypadku mamy możliwość realizacji miejsca w wyższej pozycji bez specjalnej komplikacji palcowej. Pojawia się jednak pytanie: czy to wejście w pozycje niedające jednolitej barwy motywom składowym nie wpłynie negatywnie na wyraz muzyczny? Problem pozostawiam do indywidualnego rozważenia. Oto w dwóch przykładach ten takt w możliwych do wykonania wersjach z załączonym komentarzem.

### Przykład 68. Takty 6—7 (podstawowy wariant wykonania)

1/2 barrè w ustawieniu bocznym,  
„odkrywające” strunę ①, ten  
charakterystyczny układ ręki sprzyja  
skutecznemu postawieniu palców 3 i 4

**a tempo**  
*p*

Ky — ri

*p*

*p*

ewentualnie delikatnie  
wykonane legato techniczne

ten dźwięk, podobnie jak w przykładzie 67, możemy  
usunąć, uzyskamy w ten sposób możliwość  
płynnego prowadzenia frazy

najwłaściwsze byłoby wykonanie  
wszystkich nut na strunie ④, jednak  
w takim wypadku tracimy prymę  
i tercję uderzonego na drugą miarę  
akordu A-dur; wydaje mi się, że  
zapropozowane palcowanie jest  
rozsądnym kompromisem



## Przykład 69. Takty 6—7 (inne warianty wykonania)

a tempo

*p*

Ky — ri

e

*p*

rażąca może być przy tak małej dynamice i wolnym tempie wyraźna zmiana barwy pomiędzy 1 a 2 taktem (przy zmianie pozycji z V do I)

*ossia*

+ możliwe warianty

Podobnie jak w przypadku taktu 3, który jest rozdrobnionym rytmicznie powtórzeniem taktu 1, takt 8 ładząco przypomina takt 6. Drobne różnice w postaci dodania dźwięku  $e^1$  do pojedynczego w takcie 6 basowego  $a$  (pusta struna A5) oraz szesnastkowe repetycje akordów w znacznym stopniu ułatwiają dokonanie wyboru spośród opcji będących tematem rozważań poprzednich dwóch przykładów nutowych. Najlepiej w praktyce sprawdzają się następujące dwa sposoby:

## Przykład 70. Takt 8

*mf*  
Ky

„łamany” 1/2 barrè przez trzy struny  
idealnie się sprawdza

*ossia*

osobom niemającym tak dużej elastyczności  
stawów polecam wariant łączony: 1/2 barrè  
„łamany” postawiony ukośnie + palec 2

musimy, podobnie jak wcześniej,  
zrezygnować z tego dźwięku  
z uwagi na tempo  
i naturalną potoczność frazy;  
różnica jest praktycznie  
niezauważalna

**Takt 11.** Ostatnie miejsce, które chciałbym poddać oglądowi, to takt 11. Materiał muzyczny dalszej części utworu w zdecydowanej większości bazuje na powtórzeniach materiału wcześniej wykorzystanego. Problem związany z tym taktem oraz sposób jego rozwiązania pokazuje i udowadnia pragmatyczne podejście kompozytora do wykonawstwa instrumentalnego. Podczas jednej z wielu przeprowadzonych z nim konsultacji zademonstrowałem możliwe do wykonania legato tej frazy, realizując partie ściśle z oryginalnym zapisem. Efekt nie był zadowalający. Chwilę potem zademonstrowałem wersję alternatywną, w sposób dość prosty rozwiązując problem. W omawianym miejscu główną trudność stanowi zgrabne połączenie drugiego i piątego w taktie czterodźwięku z następującymi bezpośrednio po nich oktavami  $e^1$ - $e^2$  i idąca za tym ociężałość, będąca wynikiem koniecznych do przeprowadzenia szybkich zmian palców. Fraza w tym miejscu ma charakter rozwojowy, co zostało dodatkowo podkreślone opisem *più energico*, wymaga więc wyrazu zgoła innego niż uzyskiwany poprzez realizację wersji pierwotnej. Wspomnianym wcześniej prostym zabiegiem było (czego łatwo się domyślić) przerzucenie o oktawę w dół

dźwięku  $e^1$  i wykorzystanie do jego wydobycia pustej struny szóstej. Zyskamy dzięki temu swobodę kreowania frazy, czego ja i autor kompozycji jesteśmy zwolennikami. Dylematy tego typu (wolno czy nie wolno) zawsze dzieliły odtwórców. W tym przypadku otrzymujemy zgodę samego autora, który, rozważywszy muzyczne za i przeciw, sprecyzował wiążącą odpowiedź. Wielomiesięczne wysiłki podejmowane przez niektórych instrumentalistów w walce o uzyskanie zadowalającego efektu brzmieniowego miejsc karkołomnych i jednoczesna niechęć do poszukiwania rozwiązań alternatywnych nierzadko leżą u źródeł porażki wykonawczej. Użycie basowej struny  $E_6$  z wycuciem w kontekście występującego potem celowo wyeksponowanego poprzez akcent czterodźwięku daje szansę przeprowadzenia „zabiegu” w sposób niezauważalny dla odbiorcy. W przykładzie 71 zapisałem ten takt w wersji oryginalnej z zaproponowaną w tym miejscu możliwą do zastosowania aplikaturą i, w celach porównawczych, wersję z przeniesionym basem. Obie z komentarzem wyjaśniającym.

### Przykład 71. Takt 11

wariant I,  
oryginalny

wariant II,  
z przeniesionym  
basem

**piu energico**

**piu energico**

zarówno skok palca 2 ze struny  
④ na ⑤ w wersji podstawowej, jak  
i przesunięcie palca 1 na strunie ⑤  
w opcji są niezbyt wygodne i brzmią  
dość nieudolnie

w tym wariantcie od początku do końca taktu  
palce 1, 2 i 3 mogą być ustawione na gryfie,  
jedynie palec 4 realizuje półtonowe zejścia,  
frazę można zagrać dzięki temu w zgodzie  
z wytycznymi kompozytora, swobodnie

### Komentarz

Ta część poprzez swe tempo (w zdecydowanej większości *largo cantabile*) wymaga od gitarzysty zwrócenia szczególnej uwagi na kwestie techniczne związane z płynnością narracyjną partii (nie użyję słowa akompaniamentu,

ponieważ kompozytor każe traktować gitarę w sposób równoważny z partią wokalną), uzupełniającej frazę partii wokalnej, prowadzonej w dość długich wartościach. Gitara spełnia tutaj bardzo ważną funkcję współtworzenia muzycznej narracji, budowania napięcia i dynamiki. Wykonawca powinien pamiętać o traktowaniu partii z uwagą nie tylko przez wzgląd na budowanie przez gitarę warstwy harmoniczej, ale również, a może przede wszystkim, z uwagi na wnoszone przez nią struktury melodyczne. Trudnością techniczną jest uzyskanie legata pomiędzy występującymi tu w większości partii akordami, co łączy się z elastycznością ręki lewej i jest od niej bezpośrednio uzależnione. Przy zmianie pozycji czy akordu w obrębie tej samej pozycji dźwięk melodyczny powinien być przetrzymywany możliwie najdłużej — realizujący go palec powinien być oderwany od gryfu jako ostatni (bezwzględnie wszędzie tam, gdzie jest to możliwe). Mając na uwadze specyfikę powstawania wydobywanych na gitarze dźwięków (największa dynamika w momencie uderzenia), przy wolnym tempie i długich wartościach należy za każdym razem ściśle kontrolować atak na strunę w obrębie jednorodnego motywu, czy szerzej: frazy.

## Gloria

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- zwartość i konsekwencja rytmiczna;
- wyraz hymniczny, radosny.

### Analiza formalna

Budowa: 48 taktów.

Wstęp instrumentalny: takty 1—4.

Część a: takty 5—29.

Część a<sub>1</sub>: takty 30—48.

Tonacja D-dur.

W tej części kompozytor wykorzystał tylko fragment tekstu należącego do części stałej:

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax

Hominibus bonae voluntatis

Chwała na wysokości Bogu  
A na ziemi pokój  
Ludziom dobrej woli.

Budowa jednoczęściowa, szeregową (zestawianie z sobą kolejnych faz w utworze na zasadzie fragmentów podobnych). Charakterystyczne dla tej części są: zmienność metryczna i agogiczna, jak również wykorzystywanie brzmień konsonansowych, opartych w większości na akordach durowych. Również melodia solisty opiera się na rozłożonych trójdźwiękach.

### Analiza techniczna

**Takty 1—4.** W takcie 2 wstępu gitary znajduje się zwrot niewykonalny. Kierując się w takich sytuacjach zasadą tworzenia adaptacji możliwie najmniej odbiegających od oryginału, mamy do wyboru dwie możliwości.

#### Przykład 72. Takty 1—4

*moderato con moto*

variant I

1/2 BII BIII (2) BIV BVII BVII 1/2 BV

variant II

1/2 BII BIII 1/2 BII „łamany” BIV BVII BVII 1/2 BV

skuteczne, gdyż wzbudzająca się struna ⑥ wypełni powstającą w takich przypadkach lukę dźwiękową, najlepiej jednak przerzucić bas o oktawę w dół

w celach porównawczych wersja oryginalna

Pierwsza — z przeniesieniem o oktawę w górę basowego dźwięku *f*. Druga — z przeniesieniem o oktawę w górę wszystkich trzech dźwięków głosu basowego w takcie 2. Głos basowy na tym odcinku nie prowadzi narracji melodycznej, tego typu rozwiązanie nie spowoduje więc zniekształceń frazy. Cały odcinek czterotaktowego wstępu gitary, pozornie niezbyt skomplikowany, może stwarzać spore problemy techniczne. Wymaga wnikliwej analizy, również pod względem mechaniki pracy ręki lewej, tu kluczowej w uzyskaniu zadowalającego muzycznie rezultatu. W przykładzie została zawarta wersja oryginalna oraz dwa warianty wykonawcze wspomnianego miejsca wraz z propozycją aplikatury całego czterotaktu dla każdego z nich. Podane są również inne wskazania; choć nie ma konieczności stosowania się do nich, w znaczący sposób przyczyniają się do usprawnienia wykonania.

**Takty 5—6.** Na przykładzie taktów 5 i 6 chciałbym rozważyć kilka podstawowych kwestii związanych z techniką akordową. Wykonanie tych taktów (możemy śmiało powiedzieć, że również większej części *Credo*) wymaga dużej sprawności ręki lewej. Uświadomienie sobie i przestrzeganie

### Przykład 73. Takty 5—6

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 5 and 6, with three variants of chord changes. The score is written in 4/4 time and includes a vocal line at the top and guitar accompaniment below. The guitar part features various chord diagrams and technical annotations.

**Variant I:** Labeled "wariant I" and "mniej statyczny, mniej siłowy" (less static, less forceful). It shows a sequence of chords: 1/2 BII, BII, 1/2 BII, and 1/2 BIV. Annotations include "przykłady błędnie wykonanych zmian akordów" (examples of incorrectly performed chord changes) and "ustawienie, jednocześnie z palcami 2, 3 i 4, palca I dodatkowo ułatwi zmianę" (setting, simultaneously with fingers 2, 3 and 4, the thumb will additionally facilitate the change).

**Variant II:** Labeled "wariant II" and "bardziej siłowy, statyczny" (more forceful, static). It shows a sequence of chords: BII, BII, 1/2 BII, and 1/2 BII. Annotations include "dla przykładu zmiana akordu bezpośrednio z barré (D-dur) na E-dur bez zmiany pośredniej (przygotowującej palce) wprowadza wyczuwalną ociążalność i jest przeciętnie skuteczna" (for example, changing the chord directly from barré (D major) to E major without an intermediate (preparing the fingers) introduces a noticeable heaviness and is on average effective) and "poprawny sposób wykonania zmiany akordu" (correct way of performing the chord change).

**Ossia:** Labeled "ossia" and "BIX". It shows a sequence of chords: BII, BII, 1/2 BII, and 1/2 BII. Annotations include "poprawny sposób wykonania zmiany akordu" (correct way of performing the chord change) and "ustawienie, jednocześnie z palcami 2, 3 i 4, palca I dodatkowo ułatwi zmianę" (setting, simultaneously with fingers 2, 3 and 4, the thumb will additionally facilitate the change).

podstawowych zasad poprawnego stosowania techniki akordowej pozwoli uzyskać zadowalający muzycznie efekt. Na przykładzie taktu 5 możemy porównać skuteczność działania dwóch sposobów doboru aplikatury. Ich zastosowanie łączy się w wariancie I — z mało statycznym układem lewej ręki, jednak nie siłowym; w wariancie II — z wprowadzeniem i utrzymaniem przez większość taktu chwytu *barrè*, a więc bardziej siłowego, lecz gwarantującego statyczny układ ręki, a przez to większe *legato*. Drugą interesującą mnie kwestią jest poprawne określenie momentu wykonania zmiany akordu lub pozycji w kontekście eksponowanego motywu.

**Takt 13** należy do wyjątkowo trudnych ze względu na wymagany układem pierwszego akordu zasięg ręki lewej. Skomplikowany układ palcowy nie pozwoli większości grających uzyskać koniecznego *legato* i będzie powodować niebezpieczne przeciążenie ręki. Rozsądne w tym przypadku, po raz kolejny, byłoby uproszczenie faktury.

#### Przykład 74. Takt 13

wersja pełna

układ wyjątkowo trudny, pomaga boczne („skrzypcowe”), zwiększające zasięg ustawienie palców

wariant sensowny jedynie w połączeniu z poprzedzającym go akordem

wersja zredukowana

pozostawiając z założenia dźwięki najwyższy i najniższy, akord partii gitary zredukować możemy o dźwięk występujący w partii wokalne; nie utracimy dysonansu, zdecydowanie upraszczając techniczne wykonanie partii akompaniamentu (zabieg wskazany)

**Takty 30—33.** To przeniesiony o interwał kwarty czterotakt wstępu, reprezentujący podobny stopień trudności technicznej. Jedyne sama wysokość pozycji i związany z tym nieco mniejszy wysiłek ręki lewej (węższe progi) jest tutaj nieznacznym ułatwieniem. Część przyjętych w stosunku do taktów 1—4 zasad doboru aplikatury i ewentualnych wariantów uproszczeń pozostaje wspólna. Odcinek taktów 30—33 przedstawiam w przykładzie 75 wraz z właściwym doprecyzowaniem technicznym.

## Przykład 75. Takty 30—33

a tempo

moim zdaniem to jedno z lepszych rozwiązań technicznych tego czterotaktu

wariorant I

BVIII BXII

BIX

BIX

BVIII

1/2 BX

*f*

aplikatura jednakowa dla obu wersji

wariorant II

*f*

wskazane zmiany w przypadku tej wersji znacznie usprawnią wykonanie

wersja oryginalna w celach porównawczych

**Takty 44—45.** Zwracając uwagę na takty 44—45, chcę jednocześnie podzielić się spostrzeżeniami natury technicznej, nabytymi podczas pracy nad nimi. Połączenie akordu C-dur z G zwiększonym w takcie 44, realizowane metodą zmiany pozycji z I do III ze względu na wartość szesnastki akordu poprzedzającego zmianę, nie pozwala w płynny sposób wyeksponować motywu. Jest on „poszarpany” i nie uzupełnia partii wokalne. Najlepsze rezultaty przynosi wprowadzenie podwójnego chwytu *barrè* — 4 palcem dla trzech górnych dźwięków akordu C-dur na progu V, przy postawionym jednocześnie z nim *barrè* palcem 1 przez sześć strun na progu III. Uzupełniwszy ten układ palcami 2 i 3 (odpowiednio dla dźwięków *h*<sup>1</sup> i *dis*<sup>2</sup>), uzyskujemy możliwość wykonania tego miejsca z niebudzącym zastrzeżeń *legato*. Jest to rezultat „trzymania pod palcami” całego krytycznego miejsca w jednej statycznej pozycji i jednym układzie, jedynie



z uniesieniem i opuszczeniem chwytu *barrè* 4 palcem. Początkowo wydaje się to dość skomplikowane, natomiast ręka szybko przyzwyczaja się do tego układu. W drugiej części taktu 45 wskazane będzie zredukowanie występujących tu akordów o dźwięk *d'*. Jest to podyktowane koniecznością zachowania jednolitego na odcinku taktów 42—46 sposobu realizacji repetycji akordów. Unikniemy wówczas ociążałości wynikającej z jednoczesnego użycia palców i, m, a oraz p uderzającego przez dwie struny basowe. Również nagłe pojawienie się *rasgueado* będzie wątpliwie uzasadnione muzycznie. Usunięcie dźwięku *d'* nie zuboży harmonii, w dalszym ciągu w skład akordów wchodzi dźwięk o oktawę wyższy.

### Przykład 76. Takty 44—45

te motywy muszą być zagrane bardzo sprawnie, zgrabnie – uzupełniają narrację

vo - lun - ta - tis. Glo - ri - a, glo

wariant I

te zmiany brzmia niezręcznie, łamiąc motyw

wariant II (proponowany)

palce 2 i 3 najlepiej ustawić na gryfie (na strunach ③, ④) jednocześnie z chwytami *barrè*, wtedy jedynym ruchem niezbędnym do wykonania na tym odcinku będzie uniesienie i opuszczenie palca 4

tego typu łączone uderzenie kciuka i pozostałych palców wprowadza ociążałość (szczególnie w przypadku szybkich repetycji)

zredukowanie akordów o te dźwięki znacznie usprawni grę, harmonia nie zostanie zubożona, ponieważ dźwięk o oktawę wyższy niezmiennie wchodzi w skład każdego z nich

„powietrzne” *barrè*, odsłaniające strunę ⑥

## Komentarz

Część ta wykonującemu ją instrumentalście nigdy nie pozwoli doznać uczucia pełnego panowania nad nią, niezależnie od włożonego nakładu pracy i sprawności manualnej. Podobnie jak w przypadku pozostałych części, kompozytor, nie grając nigdy na gitarze, w niestandardowy sposób określa fakturę instrumentalną, jak przekonaliśmy się w *Kyrie* i przekonamy w częściach następnych, czasami w sposób bardzo trudny, czasami wręcz niemożliwy do realizacji. Jednak to właśnie dodaje utworom świeżości i wyróżnia je spośród setek napisanych na ten instrument przez gitarzystów. Drobne niezgodności wizji brzmieniowej kompozytora w stosunku do możliwości instrumentalnego ich zrealizowania nie będą z pewnością dla potencjalnego wykonawcy okolicznością zniechęcającą.

## Credo

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- modlitewne;
- refleksyjne;
- istotna głównie pod względem harmonicznym rola gitary („ważne sprawy harmoniczne” — za kompozytorem);
- „ostinatowy motyw z małym kontrastem od factorem”.

### Analiza formalna

Budowa formalna: 41 taktów.

Wstęp: takty 1—4.

Część a: takty 5—21.

Część a<sub>1</sub>: takty 22—41.

Tonacja A-dur.

Również w tej części kompozytor wykorzystał zaledwie fragment tekstu części stałej:

Credo in unum Deum  
Partem omnipotentem  
Factorem coeli et terrae  
Factorem coeli et terrae  
visibilium et invisibilium.

Wierzę w jednego Boga  
 Ojca Wszechmogącego  
 Stworzyciela nieba i ziemi  
 Wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych.

Z tego względu część ta nie może mieć charakteru użytkowego podczas mszy. Najważniejsze cechy poprzednich części zostały zachowane (zmiennność metryczna, agogiczna). Podstawę stanowi trzytaktowy motyw (takty 5—7), który podczas trwania tej części ulega przekształceniom. Pojawi się on jeszcze w taktach: 9—11, 22—25 na raz, 26—28. Opiera się na interwale opadającej kwarty, a następnie na wznoszącym trójdźwięku durowym. W partii akompaniamentu bardzo wyraźnie słyszalne są nawiązania do motywu przewodniego cyklu (opartego na pieśni). Większa część partii gitary opiera się na nim lub na jego fragmencie. Również we wstępie widzimy jego przekształconą formę (repetycja na początek, krokiem sekundowym w górę, potem w dół).

### Analiza techniczna

Ze względu na łatwość techniczną tej części, zajmę się w niej analizą i porównaniem możliwych do zastosowania rozwiązań instrumentalnych wybranego taktu (taktów) głównie pod względem brzmieniowym. Dokonam wyboru moim zdaniem najlepiej brzmiących i najtrafniej oddających muzyczny zamysł kompozytora. Zostały one przeze mnie sumiennie

### Przykład 77. Takt 1

ten wariant nie daje wykonawcy łatwości agogicznej w kreowaniu frazy, dodatkowo w czasie przesunięcia schematu palcowego dość często powstają mało estetyczne przydźwięki na strunie ④

ten oraz kolejny wariant dają znacznie większy komfort wykonawcy (układ trzech palców na wysokości jednego progu, jaki spotykamy w wariacie I, jest niezbyt wygodny), uzyskujemy łatwość agogiczną i pełne legato

warianty II i III, pozornie trudne i niestandardowe, szybko utrwalają się w pamięci mięśniowej i są bardzo skuteczne

sprawdzone w pracy, a ich wybór nie jest przypadkowy. Nie przytaczam oczywiście wszystkich możliwych, odrzucając teoretycznie poprawne, lecz w praktyce mało realne, a przez to niewarte uwagi. W przypadku niektórych najwyższa dbałość o legato i frazę przyniosła rozwiązania niestandardowe, pozornie nawet dziwaczne, jednak, co zawsze podkreślam, skuteczne. Technika i „instrumentalny spryt” muszą pozostać podrzędne wobec muzyki — w jej służbie. Przedstawione zestawienia wariantów realizacji mają na celu mobilizowanie potencjalnych odtwórców do poszukiwania indywidualnych rozwiązań oraz praktycznej oceny ich przydatności. Zestawienia zawierają konwencjonalne i mniej konwencjonalne sposoby palcowania oraz komentarze dotyczące wnoszonych przez nie właściwości. Oczywiście określenie i uznanie, co jest brzmieniowo lepsze, a co gorsze, jest zawsze odczuciem i wyborem indywidualnym. Każdorazowo problem zostaje przeze mnie zasygnalizowany w stosunku do „nowych” miejsc, takty nawet częściowo zbieżne technicznie z omówionymi wcześniej pozostawiam bez komentarza.

### Przykład 78. Takt 8

wariant dość skuteczny, jednak przeciętnie wygodny, dość często popełniany przy najprostszym skojarzeniu palcowania błąd (?) prowadzenia melodii głosu środkowego na dwóch strunach

moim zdaniem wariant najlepszy, logicznie i konsekwentnie prowadzony głos środkowy na ③ strunie, palec 3 zarówno w tym, jak i w I wariacie stabilizuje rękę

wariant możliwy do zastosowania, lecz mało logiczny, zbyt obciąża rękę lewą chwytem barré, którego złapanie zawsze jest ryzykowne; występuje bardzo niekorzystna różnica barwy pustej struny ① i krytej przy barré

wariant niezły, nie wnosi negatywnej barwowo różnicy pomiędzy: (1) repetowanym dźwiękiem pustej struny ① i barré z krytą (2) dźwiękami głosu środkowego granymi na strunach ② i ③ (jak w przypadku wariantu I), negatywnym aspektem jest brak stabilizacji ręki poprzez zatrzymanie na gryfie palca 3 (jak w wariantach I i II)

## Przykład 79. Takt 11

założenie realizacyjne dla każdego z wariantów jest odmienne: w wariacie I jest to zasada „zwinności” ręki, mniejszego jej obciążenia poprzez częściej wykonywane zmiany - zwinne wejście na barrè i równie zgrabne zejście z niego w celu „otwarcia” struny ③;

w wariacie II założeniem jest ustabilizowanie ręki poprzez ustawienie na gryfie i przytrzymanie do końca taktu palca I i dochodzenie do poszczególnych dźwięków dzięki elastyczności ścięgien, jest on nieco bardziej siłowy (szczególnie w zaznaczonym momencie), ale przy elastycznej ręce może dać znakomite rezultaty, bez najmniejszej przerwy możemy uzyskać brzmienie dźwięku c<sup>2</sup>!

ten — tem —

variant I

variant II

górne c<sup>2</sup> brzmi nieprzerwanie

wejście na 1/2 barrè

zejście z 1/2 barrè dla „otwarcia” struny ③

konieczne do wykonania zmiany

basowe g czasami może zanikać lub generować przydźwięk

trudny moment napięcia ścięgien

**Takt 18.** Pragnę zatrzymać się przy tym takcie w celu podzielenia się uwagą techniczną dotyczącą ostatniej występującej w nim trioli. Trudnością może być ściśle połączenie pierwszej i drugiej jej ósemki przy zastosowaniu aplikatury pokazanej w przykładzie 80 w wariacie I. Jest ona wysoce prawdopodobna, jako rezultat palcowania początkowych akordów w tym takcie (A-dur). Przy ich realizacji nie możemy posłużyć się chwytem barrè ze względu na piąty akord tego taktu i konieczne legato frazy, które byłoby w przypadku jego wprowadzenia trudne do uzyskania. Połączenie zatem drugiej i trzeciej trioli może odbyć się dość schematycznie, poprzez przesunięcie palców. To jednak uznaję za decyzję błędną. W przykładzie podaję wersję „błędną” i zalecaną, opatrzone komentarzem.

## Przykład 80. Takt 18

in u — num in u — num

wariant I (typowy)

wariant II (polecany)

tak zagrany akord A-dur ma głęboki sens ze względu na akord następujący po nim, dość często pojawia się jednak w takich przypadkach automatyczne przesunięcie schematu na rozpoczynający trzecią triolę akord B-dur, a przez to uzyskanie płynnej frazy w dalszym jej ciągu jest bardzo utrudnione; jest to przykład błędnie dobranego palcowania

newralgiczne miejsce postawienia chwytu *barrè* i utrzymania go do końca (przesuwania); konieczne jest jego utrzymanie na przedostatniej trioli w takcie, dla tego wariantu kluczowe

**Takty 25—27.** Na zakończenie powróćmy do stosowanej od początku *Credo* metody porównań wariantów realizacji technicznej. Rozważaniom chciałbym poddać takty 25—27.

## Przykład 81. Takty 25—27

przerzucenie w tym miejscu palca I burzy legato i powoduje powstanie luki brzmieniowej; pomimo zapisanej tu pauzy konieczne jest „zazębienie” brzmień, co w tym przypadku nie jest możliwe

konieczność zmiany palców w tych miejscach burzy legato, triola jest „poszarpana” i tworzy wrażenie technicznej nieudolności

variant I (tradycyjny)

variant II (polecamy, nieco trudniejszy)

użycie w tym miejscu palców 2 i 4 da możliwość przetrzymania górnej tercji i uderzenia w tym czasie dźwięku basowego; po basie, w nieschematyczny sposób trzymając palce na gryfie, przesuniemy je w wyższą pozycję – wszystko brzmi pełnie, nie ma luki dźwiękowej, „zazębiamy” miękko brzmienie

to sprawiające wrażenie dziwaczne palcowanie pozwoli bez przerwy utrzymać brzmienie w górnym głosie  $a^2$ , triola brzmi legato, nie sprawia wrażenia nerwowej (na skutek koniecznych zmian całych układów palcowych); wariant ten wymaga nieco większego wysiłku i elastyczności dłoni

## Komentarz

W odróżnieniu od części poprzedniej, *Credo* nie powinno stanowić dla realizującego je instrumentalisty większego problemu natury technicznej. Należy zaznaczyć, że wszystko jest tutaj wykonalne i, można powiedzieć, prawdziwie gitarowo napisane. Oczywiście możliwe do zastosowania w stosunku do tej części określenie „łatwa technicznie” zawsze pozostanie określeniem względnym oraz zależnym od przyjętych założeń muzycznych i dźwiękowych. W ścisłym związku z nimi pozostają rozwiązania techniczne. Rodzaj i głębokość związanych z tymi elementami przemyśleń będą zawsze odzwierciedleniem muzycznej wrażliwości ich autora (artysty), wykona-

nie zaś tego świadectwem. *Credo* napisane zostało przejrzystie, nie jest w żadnym z jego elementów niepotrzebnie skomplikowane. Jak wyznanie wiary — opanowane i wyciszone, poważne i kontemplacyjne, proste i szczerze. Tu właśnie leży trudność przekazu tych stanów i cech poprzez muzykę. Wzruszenie i zaduma słuchacza pozostaną najlepszą recenzją talentu wykonawcy.

## Sanctus

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- osadzony i pewny rytmicznie;
- zaznaczone *arpeggio* akordy — brzmienie harfowe, pełne;
- „szumny finał”.

### Analiza formalna

Budowa: 57 taktów.

Wstęp: takty 1—2.

Część a: takty 3—11.

Część b: takty 12—34.

Część a<sub>1</sub>: takty 35—43.

Część b<sub>1</sub>: 44—57.

Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Hossanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini,  
Hossanna in excelsis.

Święty, Święty, Pan Bóg zastępów,  
Pełne są niebios i ziemia chwały Twojej  
Hosanna na wysokości.  
Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie,  
Hosanna na wysokości.

Kompozytor wykorzystał tekst w całości bez zmian, stosując jedynie powtórzenia.



W części a motywem czołowym jest trzydźwiękowa komórka, ukazana po raz pierwszy w takcie 3 partii solowej (moim zdaniem jest to jedna z charakterystycznych cech stylu kompozytora: motywy melodyczne składają się często z trzech dźwięków, w większości wykorzystują krok sekundy). W pierwszych 11 taktach poddana jest muzycznemu opracowaniu, ale nie ma tu żadnych zaskakujących zmian.

W części b kompozytor zastosował polimetrię (po raz kolejny możemy ją określić jako pozorną), partia głosu i gitary zapisane są w 3/4, ale metrum partii gitary to wyraźnie 6/8. Jednak powracając do części b<sub>1</sub>, kompozytor nie wykorzystuje już tego pomysłu. W motywach w akompaniamencie (takty 24, 30—32, 48—54) można się dopatrzeć pokrewieństwa z motywem głównym całego cyklu. Jest ono zauważalne w warstwie rytmicznej oraz kształcie linii melodycznej (łuk).

**Harmonia.** Głównie akordy oparte na budowie trójdźwiękowej, lecz również harmonie kwartowo-kwintowe (także już wcześniej wykorzystywane przez kompozytora interwały). Taką budowę muzyczną narzuca oczywiście tekst, kompozytor w sposób naturalny umuzycznia go.

### Analiza techniczna

**Takty 1—11.** Takty te stanowią I część *Sanctus*. Tempo bardzo wolne — *largo maestoso*. Kompozytor wykorzystuje tu pierwotny, doskonale kojarzony z instrumentem sposób akompaniowania w postaci arpeggiowania akordów. Cały fragment jest symetryczny w budowie, możemy wyraźnie wyodrębnić w nim dwutaktowe odcinki o jednorodnym strukturalnie materiale motywicznym w partii wokalne. Akompaniament gitary niezmiennie prowadzony jest w wartościach półnutowych — po trzy półnuty w takcie (metrum 3/2). Stałość zarówno wiodącej partii wokalne, jak i akompaniamentu tworzy specyficzny i unikatowy nastrój. Respektując tę wizję kompozytorską, zadbać musimy o jednorodny sposób realizacji instrumentalnej akordów na tym odcinku, co, jak uzmysławia już pierwszy kontakt wzrokowy z partyturą, nie zawsze będzie możliwe. Nie wszystkie akordy według wersji oryginalnej będziemy mogli zagrać kciukiem, uderzając struny kolejno (bez względu na ich liczbę), co daje typowy, zgodny z wyobrażeniem kompozytora, efekt wyrazowy. Realizacja utworu w takiej formie bez dokonania zmian wprowadzi wyczuwalne zaburzenia w płynności przebiegu arpeggiowanych akordów oraz ich dynamice. Niektóre z akordów będziemy grać pełnym dźwiękiem, co będzie rezultatem wykonanego uderzenia kciukiem (użycia masy ręki), inne uderzeniem łączonym kciuka i pozostałych palców prawej ręki, generującym dźwięk o mniejszej dynamice i odmiennej barwie. Przy przyjęciu takiego sposobu realizacji konieczne będzie uzupełnienie niektórych akordów ich zdublowanymi skład-

nikami lub rozszarady składników przy przyjętym założeniu pozostawienia klamry dźwiękowej w postaci głosów najwyższego i najniższego. Klamra ta ma istotne znaczenie konstrukcyjne. Schodzenie się głosów skrajnych, zawężanie, „kurczenie” akordów charakterystyczne dla każdego dwutaktu, nie jest efektem jednorazowym, lecz świadomie powielanym schematem na tym odcinku. Oto numery taktów i ich miary wymagające uzupełnienia (t — takt wraz z właściwym numerem, m — miara, uzupełniona numerem wskazującym jej umiejscowienie w takcie): t1 — m1 i m2, t3 — m1 i m2, t5 — m1 i m2, t7 — m1 i m2, t9 — m1 i m2, t11 — m1 i m3. Mamy tu pięciokrotnie powtórzony dwutaktowy odcinek z każdorazowo charakterystyczną dla niego dynamiką, a także takt 11, pełniący funkcję łącznika. W przypadku powtarzanego dwutaktu każdy pierwszy z nich wymaga „przebudowy” pierwszej miary i uzupełnienia drugiej, takt 11 — uzupełnienia pierwszej i trzeciej. Poniżej przykłady: omawianego dwutaktu (tu takty 1—2) oraz taktu 11 w wersjach oryginalnych oraz po dokonaniu niezbędnych zmian jako propozycja wykonawcza.

### Przykład 82. Takty 1—2

wersja oryginalna

w tym układzie ten akord nie jest możliwy do wykonania

bez wypełnienia tych akordów nie będziemy mogli arpeggiować ich kciukiem, grane metodą łączoną p, i, m, a będą zdecydowanie różniły się od pozostałych czterech barwą i płynnością

proponowana wersja po niezbędnych korektach

poprzez uzupełnienie akordów uzyskujemy możliwość jednakowego technicznie (tu: brzmieniowo) ich wykonania na całym odcinku tej dwutaktowej frazy



## Przykład 84. Takt 12

**Allegro**  
*mf*

wersja oryginalna,  
podstawowy sposób  
wykonania  
w I pozycji

wersja proponowana  
(z uzupełnieniem  
akordów)

Ple — ni sunt

„pozorna” polimetria: partia  
wokalna 2x2 (3/4)  
partia gitary 2x3 (6/8) — obie  
partie w zapisie 3/4

wariant niezbyt wygodny ze względu na konieczność omijania struny (4) i „ryzykowny” przy dużej dynamice istnieje niebezpieczeństwo przypadkowego uderzenia struny (co byłoby wyjątkowo niefortunne w stosunku do brzmiącego e-moll)

uzupełnienie akordów o dźwięk  $g^1$ , a przez to uzyskanie możliwości wprowadzenia specyficznej aplikatury, zdecydowanie ułatwia realizację techniczną, daje swobodę uderzenia kciukiem przez trzy lub cztery struny, zwiększając tym wolumen brzmieniowy, działa profilaktycznie – eliminuje możliwość pojawienia się dźwięków obcych, które mogą wystąpić w przypadku wariantu I

**Takty 44—54.** Jest to finał *Sanctus*. Dynamika to *f* i *ff* przy tempie *allegro*. Partia gitary prowadzona jest wyłącznie w akordach. Podjęcie decyzji o wykonaniu akordów w sposób, nazwijmy to, tradycyjny — trzema lub czterema palcami (jak w tym przypadku), łączy się ze świadomie podjętym ryzykiem częściowej utraty panowania nad ręką prawą wskutek kumulującego się na tak długim odcinku napięcia mięśni. To wyjątkowo trudny fragment, tym bardziej że dodatkowo repetycje muszą być wykonywane z częstym międzystrunowym przenoszeniem realizującego je układu palców p-i-m lub opcjonalnie i-m-a ręki prawej. Możliwość uzyskania w tej sytuacji satysfakcjonującej dynamiki jest znikoma. Sensowne wydaje się wprowadzenie tu techniki *rasgueado*. Przy właściwie dobranym palcowaniu ręki lewej, koniecznie w tym wypadku pozostającej w zależności podrzędnej względem prawej, możliwe jest sprawne wykonanie finału. Pragnę przedstawić teraz moją propozycję palcowania zredukowanego już do taktów 48—54 odcinka. Pomijam w rozważaniach i nutowym przykładzie poprzedzające go takty 44—47, które nie będą dla wykonawcy skomplikowane przy wprowadzeniu do użycia techniki *rasgueado*.

## Przykład 85. Takty 48—54

*rasgueado* wykonywane jest w tym przypadku stale palcem wskazującym (i) w obie strony: kluczem doboru kierunku uderzenia jest ruch dośrodkowy (na dół), z natury mocniejszy, zsynchronizowany zawsze z akcentem grupy rytmicznej i podkreślający właściwe miary w takcie; ruch odśrodkowy (do góry) stosuje zawsze na częściach słabych ósemkowych grup rytmicznych – 2, 4 i 6 ósemka (takt 3/4, wliczając pauzy)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 48-52) shows a vocal line with lyrics 'in - ex - cel - sis. in - ex' and a guitar line with a forte (ff) dynamic. The guitar line includes a 'rasgueado' technique, indicated by arrows and the label 'BX'. The second system (measures 53-54) shows a vocal line with lyrics 'cel - sis' and a guitar line with a circled '4' at the end.

wykonując uderzenie *rasgueado* na strunach ②, ③ i ④, warto zabezpieczyć się przed przypadkowym uderzeniem w struny ① i ⑤, w tym celu należy przyłożyć do struny wyższej palec mały, do basowej kciuk – działających w tym wypadku jak tłumiki, analogicznie: grając na trzech strunach wiolinowych – kciuk przykładamy do struny ④

**Takty 55—57.** Kończące *Sanctus* trzy takty solo gitary w formie arpeggiowanych akordów, podobnie jak w omawianych wcześniej sytuacjach, wymagają uzupełnień dźwiękowych, aby można było uzyskać pełniejsze i jednolite brzmienie.

## Przykład 86. Takty 55—57

rall.

wersja oryginalna

wersja z wypełnieniami

## Komentarz

Część jest mało skomplikowana pod względem wykonawczym, pod warunkiem wprowadzenia techniki *rasgueado* w taktach szybkiej repetycji akordów kończących utwór, moim zdaniem fragmentu najtrudniejszego. Rezygnacja z użycia tej techniki i próby realizacji akordów sposobem tradycyjnym mogą okazać się mało efektywne i przekonujące muzycznie (dynamika, agogika). W przypadku części A (takty 1—12) i A<sub>1</sub> (35—43) wszystkie występujące tu akordy należy wykonać z największą dbałością o *legato*. Dźwięk górny powinien być możliwie najdłużej przetrzymywany — realizujący go palec lewej ręki powinien być odrywany od gryfu jako ostatni. Jak mówi kompozytor, akordy te powinny brzmieć harfowo — płynnie, miękko i jednorodnie. Realizując je kciukiem ręki prawej, powinniśmy zachować stały kąt jego nachylenia w stosunku do strun. Nieprzestrzeganie tej zasady doprowadzić może do przerysowań dźwięków granych na strunach wiolinowych i ich barwowego spłaszczenia (na skutek podrywania strun przez kciuk), a nawet niedopuszczalnego estetycznie „objiania się” ich o podstrunnice.

## Agnus Dei

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- „błagalne”;
- charakter improwizacyjny, *ad libitum*;
- zrównanie partii gitary oraz głosu pod względem muzycznego znaczenia;
- staranne, czytelne eksponowanie melodycznych motywów w partii gitary.

### Analiza formalna i techniczna

Kompozytor wykorzystał tekst w całości:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. (×2)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami (×2)

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, obdarz nas pokojem.

*Agnus Dei* oparty jest w całości na materiale muzycznym *Kyrie*. O ile partia wokalna ze względu na konieczne dostosowanie do tekstu zawiera nieznaczne zmiany rytmiczne w stosunku do *Kyrie*, akompaniament gitarowy jest wiernie powtórzony.

## Śpiewy mszalne — komentarz

*Śpiewy mszalne* to utwór specjalny w literaturze zarówno wokalne, jak i gitarowej. Józef Świder od najmłodszych lat zafascynowany muzyką wokalną, szczególnie zaś choralną, jeden z najwybitniejszych jej kompozytorów doby współczesnej, obdarował nas dziełem, jakiego dotychczas nie mieliśmy. Choć połączenie głosu i gitary (lub jej poprzedniczek w prostej linii) to jedna z najstarszych form uprawianej kameralistyki — okazuje się, że tworzenie oryginalnej literatury przez kolejne generacje kompozytorów odbywa się w sposób dość tendencyjny. Zarówno forma, jak i obsada wykonawcza (opcjonalność) potwierdzają niekonwencjonalność muzycznych wizji Świdra. Nie raczy on słuchacza efektami kompozytorskich poszukiwań, materią dźwiękową i formą zrozumiałą jedynie dla poszukującego,

lecz w odkrywczy sposób, na nowo ukazuje rzeczy znane (znalezione już!) — co, jak wiadomo, bywa trudniejsze.

W tym miejscu pragnę się podzielić kilkoma spostrzeżeniami z perspektywy współwykonawcy utworu, współwykonawcy właśnie, nie akompaniatora — tak każe traktować partię gitary kompozytor. Gitara powinna współtworzyć i kreować muzyczną akcję i dramaturgię. W zdecydowanej większości utworu przeważająca jest dynamika mała lub średnia. W wielu miejscach tempo jest wolne lub bardzo wolne (*Kyrie — largo cantabile*, *Credo — moderato*, *Sanctus — largo maestoso*), a występujące wartości rytmiczne — długie. Nie są to okoliczności ułatwiające gitarzyście zaprezentowanie wartościowego wykonania. Dodatkowo specyfika frazy wokalne i gitarowej diametralnie się różnią. Musimy pamiętać, że każdy dźwięk zaśpiewany przez wokalistę ma fazę początkową, najczęściej na niższym poziomie dynamicznym niż następująca po niej faza właściwego profilowania dźwięku, oraz fazę najczęściej stopniowego wycofywania się dynamicznego (szczególnie dotyczy to takich właśnie charakterystycznych fraz jak w tym przypadku, tworzonych przez długie wartości). Tymczasem każdy z wydobytych przez gitarzystę dźwięków kulminację dynamiczną ma w momencie powstania dźwięku, następująca potem jedyna faza jego wybrzmiewania odbywa się bez możliwości naszej w nią ingerencji, z wyjątkiem tłumienia i vibrata. To pogodzenie z sobą tak różnych charakterystyk — wokalne i gitarowej — powstawania i prowadzenia dźwięku przy wspólnych założeniach estetycznych i wykonawczych jest trudnym sprawdzianem szeroko rozumianych muzycznych zdolności i kompetencji.



# Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi

Części: *Andante*, *Adagio cantabile*, *Allegro*.

Rok powstania: 1997.

Utwór nie został wydany.

Posiadany przeze mnie egzemplarz nutowy jest wydrukiem komputerowym otrzymanym bezpośrednio z rąk kompozytora. **Kopia egzemplarza, na moją prośbę i za zgodą kompozytora, została upubliczniona i weszła w skład zbiorów nutowych biblioteki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest tam, zgodnie z wolą kompozytora, traktowana na zasadzie manuskryptu i udostępniana z określonymi przez niego ograniczeniami.**

## Uwagi kompozytora

Kompozytor przyznaje, że jest to zdecydowanie najważniejszy i najbardziej udany utwór gitarowy w jego dotychczasowym dorobku. Koncert powstał na moją prośbę, miałem przyjemność współpracować z kompozytorem od wielu lat i to mnie pozostawił Józef Świder przywilej prawykonania koncertu. Miało ono miejsce z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego Akademos 18 grudnia 2005 roku w sali koncertowej Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II st. im. K. Szymanowskiego w Katowicach (w obecności kompozytora).

Prawykonanie koncertu w wersji na gitarę i kwintet smyczkowy odbyło się 3 lutego 2006 roku w sali koncertowej im. K. Stryji Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Towarzyszył mi wówczas kwintet smyczkowy Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej pod batutą Łukasza Borowicza (prawykonanie w obecności kompozytora).

## Andante

### Uwagi kompozytora

Jak mówi Józef Świder, zamysł formalny początku części wzorowany był na koncercie wiolonczelowym Witolda Lutosławskiego. Napięcie budowane jest tutaj stopniowo, począwszy od pojedynczych, wolnych dźwięków prowadzącego instrumentu, granych bez towarzyszenia zespołu. Wykorzystane tu dźwięki to te wydobywane przy użyciu trzech pustych strun basowych i wiolinowej G3 — zdaniem kompozytora, najprostsze do wykonania dla każdego gitarzysty (od pustych strun zaczyna się instrumentalną edukację). Dołączenie zespołu powoduje stopniowe zagęszczanie faktury i wzrost dynamiki.

Istotne zdaniem kompozytora:

- „wyłanianie się gitary” od pierwszego taktu i stopniowe budowanie napięcia dynamicznego;
- precyzja rytmiczna na przestrzeni całej części;
- przy ekspozycji I tematu prawidłowe zbudowanie proporcji dynamicznej pomiędzy solistą a zespołem (smyczki w tle);
- II temat radośnie;
- śmiałość pod względem dynamicznym wejścia zespołu w momencie przejmowania roli narracyjnej;
- możliwość rozbudowania kadencji solisty (w sposób wynikający z zaprezentowanego wcześniej materiału i pozostający z nim w logicznym związku).

### Analiza formalna

Budowa: 214 taktów.

Wstęp: takty 1—23.

Ekspozycja: takty 24—64, z dwoma kontrastującymi tematami oraz epizodem kończącym ekspozycję i wprowadzającym do przetworzenia.

Przetworzenie: takty 65—181, z kadencją solisty (również w koncertach klasycznych lub romantycznych umieszczana często przed repryzą).

Repryza: takty 182—214.

Tonacja e-moll.

Strona formalna części I odpowiada klasycznym założeniom.

Harmonia poddaje się tonalnej analizie harmoniczej.

Kolejne wejścia materiału muzycznego można zinterpretować w kontekście allegro sonatowego. Takty 1—23 mają charakter wstępu. Nie zo-

staje wprowadzony temat, lecz jedynie załączek materiału tematycznego, który w tych taktach jest rozwijany, by z wejściem części głównej ujawnić się w skryzalizowanej postaci. Dostrzegamy tu emancypację kwarty, jako interwału formotwórczego. Znaczenie ma to o tyle, że zestawienie ze sobą szeregu kwart nie powoduje dążenia harmonicznego, co tylko potwierdza wcześniejsze założenie, że w tym fragmencie utworu materiał rodzi się, rozwija. Orkiestra odbiera i rozwija materiał wprowadzony przez solistę. Już we wstępie zauważyć możemy zmiany metrum (cecha stylu kompozytora), a rytmy z grupami szesnastkowymi (takty 13, 20) przydają całości tanecznego charakteru. Materiał zasadniczy wprowadzony zostaje od taktu 24. Możemy go nazwać grupą tematu I, a nie tematem I, ponieważ nie ma on znaczenia tematycznego. O jego kształcie nie decydują zatem dwa pierwsze takty (jak by się mogło wydawać), ale cały fragment do taktu 48. Takty 27—28 wprowadzają materiał, który zostaje od razu ewolucyjnie przetworzony. Podstawą jest pasaż e-moll. Następuje jego rozwój i przekształcenie (harmoniczne przejście przez akordy pokrewne). W taktach 40—48 następuje powrót materiału ze wstępu, partia gitary opiera swoją melodię na interwale kwarty, natomiast w partii orkiestry wyróżniają się taneczne rytmy szesnastkowe. Od taktu 49 wprowadzony zostaje temat II, w tonacji A-dur (durowej subdominanty). Ma on, zgodnie z klasycznymi założeniami, odmienny charakter, bardziej śpiewny, co osiągnięte zostaje głównie poprzez zastosowanie dłuższych wartości, które dodatkowo bardzo często połączone są ligaturą. Również w określeniach wyrazowych użytych przez kompozytora pojawiają się: *moderato*, *molto cantabile*. Od taktu 65 wprowadzony zostaje materiał motywiczny, który pokrewny jest tematowi II (ze względu na tonację — stosowanie czystych akordów durowych), a zmienia się jedynie sposób jego opracowania (zmiana tempa *allegro*) oraz charakter — na bardziej taneczny. Cechą charakterystyczną tego tematu jest wykorzystywanie szeregu synkop, co będzie miało znaczenie dla dalszego rozwoju utworu. W poprzednich fragmentach rola zespołu oraz solisty była wielokrotnie równoważna, jednak tutaj ulega to zmianie. Wyraźnie dominującą rolę ma gitara, natomiast orkiestra ogranicza się jedynie do dyskretnego akompaniamentu (takty 65—102). Od taktów 102—135 zaczyna się stopniowo kulminacja tej części. W partii zespołu zapisane są drobniejsze wartości, materiał jest „żywszy, bardziej ruchliwy”, pojawiają się określenia wyrazowe: *piu agitato*, *piu energico*. Przy zmianie tempa w takcie 117 pozostaje sam zespół, melodię prowadzą I skrzypce. Cały czas materiał jest pokrewny tematowi II. Ten fragment utworu odpowiadałby przetworzeniu w klasycznym koncercie. W tym miejscu formy (po przetworzeniu, a przed reprizą) ma miejsce kadencja solisty, oparta przede wszystkim na materia-

le tematu II oraz jego opracowaniu. Dopiero w samym zakończeniu (takty 176—181) znajduje się materiał nawiązujący do tematu I — motywy melodyczne opadające, oparte na pochodach pasażowych, które są łącznikiem i wprowadzeniem do nadchodzącej repryzy, rozpoczynającej się w takcie 182. W kadencji kompozytor bardzo dokładnie wpisał wszelkie oznaczenia zmian tempa i charakteru (interpretacji tej sytuacji poświęcam więcej uwagi w komentarzu w części poświęconej analizie technicznej). W repryzie mamy przede wszystkim nawiązanie do tematu I i jest on przytoczony w większej części, natomiast temat II powraca tylko w szczątkowej postaci, w taktach 202 i dalszych, poprzez powrót tonacji A-dur.

### Analiza techniczna

**Takty 1—13.** Kompozytor, zapytany o właściwy sposób realizacji tego fragmentu, zdecydował, że ten polegający na tłumieniu strun wyższych w momencie przechodzenia na niższe jest brzmieniowo bardziej zadowalający. Zawsze w przypadku stosowania na dłuższym odcinku wyłącznie strun pustych (praktyka dość rzadka, w tym przypadku odcinek 13 taktów) mamy do czynienia ze zjawiskiem „nakładania się” ich wybrzmień. W każdym z takich przypadków wykonawca musi rozstrzygnąć o pozytywnym lub negatywnym wpływie tego zjawiska na kreowaną w danej chwili frazę i wyraz muzyczny dzieła i, zgodnie z postawioną diagnozą, podjąć stosowne kroki. Oto takty 4—6 obrazujące ów problem, opatrzone odpowiednim komentarzem.

#### Przykład 87. Takty 4—6

w tym przypadku problem nakładania się wybrzmień nie istnieje, każdy następujący po pustej strunie ⑥ wielodźwięk realizowany jest z użyciem uderzonych wcześniej strun

momenty niezbędnego tłumienia wybrzmienia struny wyższej, realizacja frazy w ten sposób ujednolici ją brzmieniowo i zwiększy jej selektywność (zalecenie kompozytora)



**Takty 27—39.** Podobny problem spotykamy w taktach 27—39 (odpowiednio w repryzie 184—196). W tych taktach należy pamiętać o eksponowaniu wyraźnie wyodrębniających się struktur trzydziętkowych w obrębie następujących po sobie grup czterech szesnastek, jednak bez

dopuszczania do nakładania się wybrzmień składników każdej z nich. Poprawne wykonanie (uwzględniające to założenie) możliwe będzie przy specyficznej pracy palców ręki lewej. Po wydobywaniu realizowanych przy ich udziale dźwięków palce zwalniają nacisk strun bez konieczności ich odwiedzenia od gryfu. Wskazane jest również ustalenie palcowania z ograniczonym użyciem strun pustych. Poniżej zamieszczam przykład nutowy wyjaśniający te kwestie (na bazie taktów 27—28).

### Przykład 88. Takty 27—28

typowe dla twórczości Józefa Świdra trzydziściokrotne struktury akordowe w obrębie czterodźwiękowych grup szesnastkowych; powinny być one eksponowane bez pojawiającego się tu (dla tej frazy negatywnego) efektu nakładania się wybrzmień poszczególnych czynników, narracja powinna mieć charakter melodyczny



w aplikaturze wskazane jest unikanie pustych strun, pomoże nam to w łatwiejszym uzyskaniu właściwej narracji melodycznej (oczywiście tam, gdzie jest to możliwe i rozsądne pod względem komfortu gry)

**Takty 65—116.** Ten długi i jednorodny stylistycznie fragment nie wymaga komentarza technicznego, jest dość prosty i w pełni wykonalny. Pragnę natomiast zwrócić w nim uwagę na kilka zasadniczych i dość oczywistych spraw, o których nie powinniśmy zapominać podczas pracy nad utworem. Pierwsza z nich to kwestia wskazówek dotyczących wykonania, poza zwyczajowymi określeniami wykonawczymi — agogicznymi i dynamicznymi, przekazywanych przez autora wraz z zapisem — niejako

### Przykład 89. Takty 65—67

akcenty taktowe, których ważność kompozytor dodatkowo podkreśla formą zapisu



te jednorodne pod względem dźwięków i rytmu motywy różni miejsce umieszczenia akcentu, w motywie z odseparowanymi ósemkami akcent grupowy (motywiczny) traci znaczenie na rzecz nadrzędnego akcentu taktowego

w formie „ukrytej”. Mam tu na myśli „belkowanie” nut, jasno sugerujące poprawną aplikację akcentów. Spoglądając w partyturę, zauważymy rozbięcie belkowania charakterystycznego, powtarzającego się motywu dwóch ósemek, mające miejsce przy przejściu do następnego taktu. Tak więc akcent taktowy, którego ważność i nadrzędność potwierdza ten a nie inny zapis, jest tutaj najważniejszy; burzy to jednorodność akcentacyjną motywów (przykład 89).

### Przykład 90. Takty 67—68

choć ten wariant jest poprawny, to zejście z 1/2 barrè zawsze wprowadzi pewien dyskomfort wykonawczy

variant I

1/2 BI

poprawne wprowadzenie 1/2 barrè może nastąpić tylko w tym miejscu, nie na pierwszą miarę taktu

variant II, w praktyce sprawdza się lepiej

palce 1 i 2 przez pełne 2 takty pozostają na gryfie, trudny moment to daleki wysięg palca 4 na pierwszą miarę 2 taktu

### Przykład 91. Takty 85—86

jedynie poprawne miejsce wprowadzenia 1/2 barrè

variant I

1/2 BI

wersja z chwilowym uniesieniem chwytu barrè dźwięk gis<sup>1</sup> powinien być zagrany półpłaskim palcem 1, co ułatwi powtórne postawienie poprzeczki, w akcji bierze udział cała ręka, z nadrzędną rolą przegubu, palce 1 i 3 przez 2 takty ustawione są na gryfie

variant II

1/2 BI

Podobne sugestie związane z realizacją rytmiczną dotyczą na przykład taktów 70 i 73 — wspólną belką połączono tu sześć ósemek. Oczywiście kwestie związane z poprawną akcentacją taktową, grupową czy motywiczną zawsze pozostają niezmiennie ważne, tutaj jednak, na stosunkowo krótkich odcinkach, różnorodność interpretacji jako wynik analizy zapisu nutowego i związana z tym konieczność podporządkowania się wykonawczego jest szczególnie widoczna. Drugą, poruszaną już w tej pracy kwestią jest poprawne określenie momentu zmiany pozycji lub zmiany akordu w obrębie tej samej pozycji (czasami sposobu jej wykonania). Ma to zasadniczy wpływ na jakość techniczną oraz muzyczną przekazu. W interesującym mnie fragmencie występuje kilka takich miejsc (zob. przykłady 90 i 91).

**Takty 92—99.** Takty 92—99 nie wymagają, moim zdaniem, zamieszczenia przykładu nutowego, aby zobrazować poruszane w nich zagadnienie. Na całym odcinku najniższym głosem jest melodia prowadzona wspólnie z wiolonczelą w unisono. Konieczna, moim zdaniem, aplikatura ręki prawej, dająca możliwość uzyskania najlepszej proporcji (właściwiej byłoby użyć słowa dysproporcji) jest aplikatura: p, i, m. Dodatkowe obniżenie przegubu w celu użycia masy ręki podczas uderzenia kciukiem ułatwi jej zastosowanie.

**Takty 135—136.** Takty trudne technicznie, głównie ze względu na konieczny przy ich realizacji zasięg ręki i ponadprzeciętną elastyczność

### Przykład 92. Takty 135—136

1/2 barrè zostaje zredukowany do dwóch strun, brzmieca pusta struna ③ ułatwia zmianę, wypełnia jej moment

**Andante**

1/2 BV

4

2

3

6

**poco rall.**

war. I

*mf*

3

4

1

2

0

*mf*

war. II

! m

a

i

p

①

3

4

2

**poco rall.**

moment niebezpieczeństwa wybicia się na pierwszy plan pustej struny ①, przy odwróconym kierunku *arpeggio* (kolejność p, i, a, m), palec m powinien uderzyć strunę najmocniej, na całym odcinku powinna być zachowana szlachetna, jednorodna barwa dźwięku

ścięgien. Konieczne przy eksponowaniu trzech jednorodnych motywów ćwierćnutowych (zbudowanych z akordu i następującego po nim pojedynczego dźwięku, będącego rozwiązaniem najwyższego składnika każdego z nich) jest *legato*. Wersję, która — moim zdaniem — przy odpowiednim nakładzie pracy (efekt nie pojawi się natychmiastowo) przyniesie pożądany rezultat, prezentuję w przykładzie 92.

**Takty 159—164.** Wykonanie tego fragmentu w tempie *presto*, z muzycznym wyrazem przy realizacji wersji oryginalnej jest niemożliwe. Z sytuacją taką mamy do czynienia, pomimo że wszystkie użyte przez autora akordy są wykonalne. Zawsze w takich wypadkach instrumentalista musi dokonać wyboru pomiędzy zasadniczym podejściem do realizacji muzycznego tekstu, który często czyni uzyskiwany efekt dalekim od doskonałości, a dokonaniem zdecydowanie polepszających muzyczny wyraz korekt. W tym względzie kompozytor przejawia daleko idącą tolerancję, o ile zmiany nie wypaczają muzycznych idei. W sytuacjach takich pomocne będą rozległa muzycznie wiedza oraz wieloletnie doświadczenie instrumentalne. Konsultując możliwe warianty wykonania, wraz z kompozytorem uznaliśmy za najlepszy ten, który umieszczam z wersją oryginalną w celach porównawczych (przykład 93).

### Przykład 93. Takty 159—164

wersja oryginalna                      rall.

*presto*

*ff*

podwójne barrè palcami I  
i 2 jest dość trudne, ale  
ręka szybko się adaptuje

proponowany wariant

*rall.*

BII 1/2 BIII    1 2 4    1/2 BVI    1/2 BVI    ②    1/2 BIII

*ff*    m    i    m    i    m    i

*rasgueado*

### Komentarz

Pierwsza część koncertu nie zawiera wielu fragmentów trudnych technicznie. Użyte każdorazowo na odcinkach o stałym, wyznaczonym przez kompozytora tempie wartości rytmiczne oraz ich związki z wymaganym



tempem pozwalają na dość swobodne wykonanie, przykładowo: takty 27—48 — *moderato* — głównie szesnastki (najkrótsze) i ósemki, takty 65—116 — *allegro* — głównie ósemki i ćwierćnuty. Trudnością wykonawczą początkowego fragmentu może być uzyskanie precyzji rytmicznej z powodu skomplikowanej struktury i jednorodnego, bardzo trudnego technicznie sposobu artykulacji *pizzicato* partii każdego z głosów zespołu (szczególnie takty 32—42). Należy pamiętać (zgodnie z sugestiami kompozytora) o unikaniu eksponowania struktur akordowych w partii gitary w miejscach stwarzających taką możliwość (problem ten został omówiony w rozdziale analiz technicznych). Poprawna dla taktów 27—33, 36—39 (i analogicznie w repryzie) jest narracja melodyczna, nie harmoniczna. Ta sama zasada narracyjna powinna być stosowana dla taktów 1—13, gdzie podczas schodzenia ze struny wyższej na niższą (np. z G3 na D4) struna wyższa powinna być każdorazowo tłumiona.

W tym miejscu chciałbym napisać kilka słów na temat kadencji. Wspomniany w rozdziale analiz formalnych, wynikający z analizy partytury, brak dowolności wykonawczej pozostawionej przez kompozytora, manifestujący się precyzyjnym opisem zjawisk agogicznych i dynamicznych, jest obserwacją teoretycznie słuszną. W praktyce jednak autor (jak sam mówi) chciał jedynie zasugerować kierunek rozwoju frazy, a nie dokładnie ją określić. Użyte doprecyzowania ułatwiają zrozumienie jego wizji brzmieniowej, nie mają jednak charakteru obligatoryjnego. Świder zachęca wręcz do rozwinięcia kadencji na bazie rytmiczno-harmonicznej użytej w dotychczasowym przebiegu części w formie improwizacji, zgodnie z powszechnie panującą dawniej (dziś stosowaną rzadko) praktyką wykonawczą.

### *Adagio cantabile, dolce* (*Quasi una improvvisazione*)

#### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- improwizacyjny charakter;
- kontrasty dynamiczne;
- dialogowanie ciemnych barw, zwłaszcza violi z gitarą, „rozmowy instrumentów”;
- podkreślanie zwiększających i zmniejszających się interwałów, „rozhodzenie i schodzenie się interwałów”, np. takty 43—55.

## Analiza formalna

Budowa: 104 takty.

Część A: takty 1—42.

Część B: takty 43—59.

Część A<sub>1</sub>: takty 60—104.

Druga część koncertu utrzymana jest w tempie wolnym, swobodnym, ma charakter improwizacyjny. Pod względem formalnym ma budowę trzyczęściową o schemacie ABA<sub>1</sub>.

**Część A.** Motywem formotwórczym staje się załazek trzydziętkowy, wznoszący pochód sekund w obrębie tercji. Zostaje on wprowadzony przez altówkę (*con sordino*). Poddany zostaje swobodnej diminucji w pierwszych kilku taktach (1—6). Staje się jednocześnie motywem poddanym imitacyjnemu opracowaniu zarówno w partii zespołu, jak i w późniejszym fragmencie, w partii solisty. W określeniu charakteru tej części mamy dopisek „*quasi una improvvisazione*” i zapewne z tego powodu kompozytor zdecydował się na częste zmiany tempa (niemalże co dwa takty), zestawiając jednak tempa z sobą nie na zasadzie kontrastu, lecz stopniowania: *adagio* — *sempre piu avvivando* — *piu agitato* — *ritenuto*, lub *accelerando* — *piu mosso* — *rall.* Dlatego właśnie poszczególne frazy same w sobie mają kształt łuku agogicznego (jest to kolejna cecha stylu kompozytora, która określa jego sposób rozwijania materiału melodycznego). Każda z poszczególnych fraz rozpoczyna się od podobnego motywu, opartego na trzydziętkowym pochodzie (podobny motyw występował w *Meditazioni* — pochód sekundowy w obrębie tercji) i opracowanego imitacyjnie — takty: 2, 6, 33. Część A kończy się w takcie 42. W całości opiera się ona wyłącznie na tym trzydziętkowym motywie, który jest przedstawiany na różnorokie sposoby: w sektach, z repetycjami, ze zmianami rytmicznymi (triole). Oczywiście nie zawsze występuje on w tej samej postaci, poddawany jest wielu przekształceniom, niemniej dla słuchacza pokrewieństwo motywiczne jest słyszalne bez wątpliwości.

**Część B.** Zmienia się zupełnie zarówno motywika, jak i sposób rozwijania materiału muzycznego. Na plan pierwszy wysuwa się linearny sposób prowadzenia głosów. Ze względu na znaczenie chromatyki początkowy fragment (takty 43—52) brzmi bardzo ekspresyjnie. Motywem determinującym tę część jest chromatyczne zmniejszanie interwału oktawy, które po raz pierwszy zaprezentowane jest w taktach 43—44, a jego przekształcenia odnajdujemy w taktach: 47 — w altówce, 48 — w wiolonczeli, 49 — w II skrzypcach itd. Krok chromatyczny jest również ważny dla charakteru melodii w I skrzypcach: mamy tu obecny wielokrotnie chromatyczny pochód w dół (takty 45—49). Od taktu 53 zmienia się nieco mate-

riał, jest zmodyfikowany: mamy tu połączenie z jednej strony chromatyki, z drugiej zaś rytmów szesnastkowych, które były już obecne w części A. Warto zauważyć, że po raz kolejny Świder zdecydował się na wykorzystywanie rytmów synkopowanych w grupach szesnastkowych. Podobny efekt co zastosowanie rytmów synkopowanych dają przesunięcia mocnej części taktu na inne miary. Ciekawym fragmentem są takty 65—72, gdzie wyrażenie nakładają się dwa tematy. Partia gitary nawiązuje do trzydziętkowych grup opartych na rytmach szesnastkowych i triolach, podczas gdy w partii skrzypiec widzimy powrót tematu chromatycznego. W taktach 72—78 przypada punkt kulminacyjny całej części II, co można powiązać z regułą złotego cięcia, wedle której kulminacja przypada w  $3/4$  formy (część ta ma 104 takty,  $3/4$  wypada w 78 takcie).

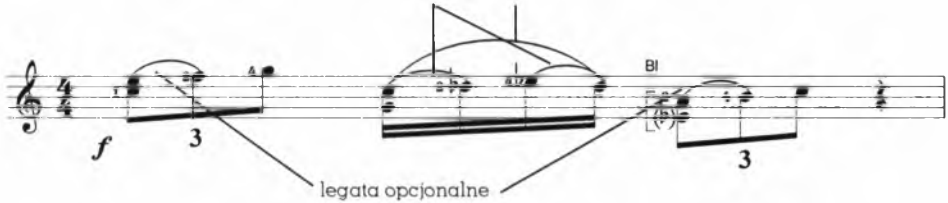
Od taktu 60 mamy powrót części A<sub>1</sub>. Ulega ona znacznej modyfikacji, jednak najważniejsze pomysły kompozytorskie zostają zachowane: motyw trzydziętkowy oraz jego diminucja, imitacyjne opracowanie tego motywu (takt 88 i dalsze). Drugą część koncertu zamyka motyw główny, który stopniowo przechodzi do coraz niższego rejestru; na samym końcu jest zaprezentowany przez altówkę (nawiązanie do początku).

### Analiza techniczna

**Takty 10—18.** W początkowych taktach tego odcinka najistotniejszym elementem jest logiczne kontynuowanie pod względem estetycznym i wyrazowym przepięknej frazy, prowadzonej na odcinku taktów 1—9 przez altówkę. Oczekiwana tu przez kompozytora miękka i ciepła barwa zostaje uzyskana poprzez użycie tłumika, z tego też względu unikanie w partii gitary pustych strun oraz użycie wibrata wydają się w uzyskaniu spójności wyrazowej całego odcinka absolutnie niezbędne. Począwszy od taktu 13 następuje stopniowy wzrost tempa (*sempre piu avvivando*), stabilizujący się na odcinku taktów 16—17 (*piu agitato*), powstrzymany następnie w takcie 18 (*ritenuto*), aby ukształtować frazę i płynnie przejść do tempa *andante* w takcie 19. Zapoczątkowuje on kolejny fragment tej części. W takcie 15 na drugą miarę zasadne wydaje się wprowadzenie legata technicznego, polepszającego sprawność wykonania, od strony muzycznej zaś zwartość eksponowanego motywu. W przykładzie 94 prezentuję ten właśnie takt z właściwymi sugestiami.

**Przykład 94. Takt 15**

wskazane legato  
techniczne: 2x2 lub 1x4



W przypadku taktów 16—18 zdecydowanie lepsze rezultaty brzmieniowe uzyskamy, realizując motywy trzydziętkowe na tej samej strunie palcami a, m, i — miary pierwsza, druga i trzecia w takcie 16 oraz na dalszym odcinku zawierającym przekształcenia motywu z charakterystycznymi repetycjami dźwięków palcami i, m (lub innymi według uznania, np.: i, a lub p, i).

**Przykład 95. Takt 16—18**

**Takty 25—32.** Interesuje mnie takt rozpoczynający ten odcinek — takt 25. W celu precyzyjnego rytmicznie wykonania zapisanych w nim akordów oraz uzyskania zadowalającej dynamiki niezbędne jest zastosowanie techniki *rasgueado*. W przykładzie 95 dwa wybrane warianty wykonania tego taktu (spośród wielu możliwych), moim zdaniem wysoce skuteczne.

## Przykład 96. Takt 25

variant I

**piu mosso**

**ff**

3

a m i i i

rasgueado

variant II

3

a m i p

rasgueado

W taktach 27 i 28, w których występują symultatywne seksty, po raz kolejny pomocną i niezastąpioną techniką jest legato, tu w specyficznym połączeniu z techniką *glissando*. Takty te, realizowane w dynamice *ff* i stosunkowo szybkim tempie, przy ich zastosowaniu brzmią zdecydowanie lepiej.

## Przykład 97. Takty 27—28

posłużenie się zmienną aplikaturą w ręce prawej podczas wykonywania sekst daje zdecydowanie większą swobodę ich wykonania (zwiększenie swobody ruchu agogicznego)

**rall.**

a m a m a m a m a m

p i p i p i p i p i p i

**Takty 54—59.** Takty należą do trudnych ze względu na relację rytmiczną gitary w stosunku do zespołu. Wyjątkowo przekonującym w potwierdzeniu tej tezy może stać się takt 55, w którym stosunkowo łatwo może dojść do „zaburzeń” rytmicznych na skutek utraty akcentów grupowych — sekstol przy wykonywaniu repetycji, które nie pozostają z nimi w zgodzie akcentacyjnej. Przesunięty, nienaturalny akcent może być „konsekwentnie” przenoszony na kolejne takty, co wypaczy już nie jeden lub kilka krótkich motywów, lecz całą frazę. Ta sytuacja dotyczy partii gitary, w której przesadnie eksponować należy każdorazowo pierwszą szesnastkę sekstoli dla miary drugiej, trzeciej i czwartej oraz nie doprowadzać do pojawienia się akcentu na drugiej szesnastce sekstoli miary pierwszej, gdzie raz jest wypauzowane. Świadomość tego niebezpieczeństwa oraz przestrzeganie i realizowanie za-

pobiegających tego typu zjawiskom założeń daje szansę uzyskania poprawnego wykonania. Ze zwiększoną atencją podejść musimy również do taktów: 54 (wypauzowane raz i możliwość tworzenia się sztucznej akcentacji jako rezultatu zmian rejestru), 58, 59 (wypauzowane raz). W przykładzie 98 umieszczam takty 55—56 (głosy zespołu + gitara) w celu zobrazowania omawianych problemów.

### Przykład 98. Takty 55—56

wykonując te repetycje, utracić możemy poprawną akcentację grupową, raz jest wypauzowane, na skutek przesunięcia akcentu, błędna grupa ukształtuje się w sposób następujący

istnieje również niebezpieczeństwo konsekwentnego przenoszenia błędnej akcentacji na dalsze grupy

poco meno

konieczne jest precyzyjne akcentowanie pierwszej szesnastki każdej sekstoli, pozwoli to pozostałym muzykom precyzyjnie i właściwie diagnozować zachodzące zjawiska rytmiczne

przy nieczytelnej lub błędnej akcentacji prowadzącej gitary precyzyjna zespołowo realizacja rytmiczna (unisono) tego typu frazy (ligowana ćwierćnuta drugiej miary), następujące potem pauzy konieczność wspólnego wejścia zespołu z szesnastkowego przedtaktu są wyjątkowo trudne

Takty 58 i 59 (takty o identycznej strukturze rytmicznej), o których była już mowa, wymagają takiego dobrania kierunków uderzenia ras-

*gueado* (zastosowanie tej techniki w moim przekonaniu ma tutaj głęboki sens), aby druga szesnastka (akord) sekstoli (raz wypauzowane) wykonywana była wnoszącą mniejszą dynamikę ruchem odśrodkowym (do góry), natomiast następujące po sekstoli ósemki (akordy) — dośrodkowym (na dół), który pozwoli łatwiej je wyeksponować (dynamika, akcentacja). W przykładzie 99 wspólna dla obu taktów propozycja wykonania.

### Przykład 99. Takt 58



ten akord nie powinien wnosić akcentu (raz jest wypauzowane), inicjowanie *rasgueado* w przypadku tej grupy ruchem odśrodkowym (do góry) ułatwi nieco uzyskanie poprawnej akcentacji (ruch dośrodkowy – do dołu – jest z natury mocniejszy)

**Takty 68—75.** Omówiony w komentarzu dotyczącym taktów 58—59 prawidłowy sposób rozmieszczenia wynikających ze specyfiki techniki *rasgueado* akcentów (naturalnych dla tej techniki mocniejszych i słabszych uderzeń) w zgodności z akcentacją taktową (lub dla danej sytuacji inną — nadrzędną) ma również zastosowanie w przypadku rozważanych taktów. Próba zastosowania innej (tradycyjnej) metody technicznej realizacji tego fragmentu niż *rasgueado* ze względu na tempo i strukturę rytmiczną odcinka może być wątpliwa pod względem walorów brzmieniowych i skuteczności technicznej wykonania. Doświadczenie nabyte podczas pracy nad utworem każe mi polecić zamieszczony w przykładzie 100 sposób realizacji technicznej tego fragmentu, jako jeden z najskuteczniejszych. Jest on wynikiem szeregu analiz popartych praktyką instrumentalną. Stałym, charakterystycznym elementem (kluczem) jest uderzenie odśrodkowe (do góry) na każdej pierwszej szesnastce trioli, w ten sposób na następującej po grupie trioli dłuższej nucie (najczęściej) uzyskamy każdorazowo wspomagające ją dynamicznie mocniejsze uderzenie wykonywane dośrodkowo (na dół; mocniejsze uderzenie oznacza wyższy poziom dynamiczny i dłuższe wybrzmienie). Spójrzmy więc na przykładzie taktów 68—70, jak będzie wyglądała techniczna realizacja tego odcinka.

**Przykład 100. Takty 68—69**

na strunie ① (strunie wyższej w przypadku zastosowania sposobu wykonania na strunach niższych) wskazane jest postawienie palca 4 (palec tłumi strunę w razie przypadkowego uderzenia)

rasgueado

uderzenie konsekwentnie naprzemienne, pierwsza szesnastka trioli - zawsze uderzeniem odśrodkowym (do góry)

Ten sam sposób wykonania skutecznie zadziała również na odcinku taktów 75—80. Także tutaj pierwszą szesnastkę z trioli należy wykonać ruchem odśrodkowym (do góry) z konsekwentnie każdorazowo następującym po nim uderzeniem dośrodkowym (na dół), zawsze przypadającym na ósemkę.

**Takty 91—92.** Sposobów palcowania może być tutaj wiele. Pamiętać należy o obowiązującym w taktach 91—93 pochodzącym od kompozytora określeniu: *sempre piu agitato*. Wypełnienie tego zalecenia wymaga starannego przemyślenia aplikatury nie tylko pod względem samej wydolności technicznej czy komfortu gry, ale również pod względem prawidłowo eksponujących grupy rytmiczne zmian pozycji. Osobiście zdecydowałem się na następujący wariant:

**Przykład 101. Takty 91—92**

palcowanie tej sekstoli tworzy logiczną całość wraz z kolejnym taktem

palcowanie ręki lewej jest tak dobrane, aby na całym odcinku zaczynając palcem i, możliwa była gra naprzemienna z palcem m, bez niekorzystnego krzyżowego przejścia przez strunę któregośkolwiek z palców

**Komentarz**

Jest to, zdaniem kompozytora, najciekawsza część tego koncertu. W większości gitara jest w niej traktowana na równi z pozostałymi instru-



mentami zespołu. W ograniczonym stopniu występuje tu typowy dla koncertów układ wiodącego instrumentu oraz towarzyszącego mu zespołu, a w wielu fragmentach gitara wykorzystana jest w typowo akompaniującej (nie mniej przez to ważnej) roli. Zasugerowany wprowadzonym w nagłówkowym opisie tej części określeniem charakter improwizacyjny (*Quasi una improvvisazione*), wolne tempo, mnogość dialogów instrumentalnych, stwarzają doskonałą sposobność ukazania głęboko indywidualnej ekspresji oraz najbardziej wyrafinowanych kolorystycznie brzmień. Charakterystyczna dla tej części jest równość traktowania wszystkich instrumentów. Gitara przewodzi tu zespołowi, jednak nie jako instrument wiodący. Zespół musi wykazać swobodę w posługiwaniu się rubatem, a jednocześnie dyscyplinę, powinien świadomie panować nad powstającym przekazem. Jest to w moim przekonaniu jeden z najtrudniejszych do uzyskania aspektów wykonania. Partia gitary wymaga starannego przygotowania pod względem nie tylko biegłości technicznej, lecz przede wszystkim głębi dźwiękowej. Poziom jej opanowania powinien gwarantować swobodę dynamiczną i agogiczną oraz komfort pełnego kontaktu z pozostałymi członkami zespołu w dowolnym momencie podczas wykonywania całej części. Jest to założenie ważne i aktualne zawsze w przypadku muzykowania kameralnego, jednak tu nabiera specjalnego znaczenia.

## Allegro

### Uwagi kompozytora

Istotne zdaniem kompozytora:

- eksponowanie nieregularnych akcentów głosu basowego („natrętny” akcent basowej struny E6 w partii gitary), realizowanych z wiolonczelą na odcinkach taktów 1—48, 180—207, struktura planu basowego w ruchu ósemkowym dla logicznie zamkniętego dwutaktu (3/4): 2-3-4-3;
- „alla cadenza”, takty 78—90 gitary solo oraz 91—98 z towarzyszeniem zespołu realizować na sposób polifoniczny; dolny głos ważny, „zamglić metrum trójdzielne”;
- w części końcowej (od taktu 210) „mieć rezerwę, przyspieszać i wzmacniać”;
- „finał — coś głośniego” (dotyczy ścisłego finału części: taktów 237—250).

## Analiza formalna

Budowa: 250 taktów.

Część A: takty 1—77.

Część B: takty 78—179.

Część A<sub>1</sub>: takty 180—250.

W części tej, zgodnie z podstawową zasadą budowy koncertu, Świder przeciwstawia sobie dwa kontrastujące tematy. Pierwszy z nich ma charakter taneczny i może wywoływać skojarzenia z muzyką hiszpańską poprzez użycie charakterystycznego zwrotu harmonicznego: zestawienie obok siebie dwóch akordów durowych E-dur i F-dur przy stałym basie. Ponadto tanecznego charakteru części tej przydają ostinatowe rytmy synkopowane w partii wiolonczeli i kontrbasu. Jest to pierwsza część, w której kompozytor zdecydował się zastosować stałe tempo w tak długim fragmencie, co dodatkowo podkreśla jego taneczność (stałe tempo dla tańczących).

W **części A** (takty 1—77) gitara wielokrotnie schodzi do roli instrumentu towarzyszącego, natomiast główną myśl tematyczną prowadzi grupa skrzypiec. Temat rozwija się powoli (od taktu 16), by ujawnić się w skryzalizowanej postaci w taktach 19—22 w partii altówki. Rozpoczyna go skok oktawy w górę, co powoduje, że nawet w gęstej fakturze jest on bardzo dobrze słyszalny. Po nim następuje triola szesnastkowa, podkreślająca taneczny charakter. Temat ten przechodzi kolejno przez głosy: skrzypce II (takty 36—39), skrzypce I (takty 40—43). Przy kolejnych wejściach temat ulega nieznacznym przekształceniom. Warto wspomnieć o jeszcze jednym motywie, pozornie bardzo pobocznym, a mianowicie ósemkach łączonych łukiem po dwie, które stosuje kompozytor albo w akompaniamencie, albo w momentach nagromadzenia emocji w unisonie całego zespołu (np. takty 48—50).

**Część B** wprowadza materiał kontrastujący muzycznie. Tempo zmienia się na *adagio cantabile*. Gitara przedstawia temat w trybie durowym, który z poprzednim fragmentem wyjątkowo mocno kontrastuje (takty 77 i dalsze). Ta część środkowa jest w pełni poświęcona gitarze, kompozytor niejako „rehabilituje” się za powierzenie jej jedynie akompaniamentu we wcześniejszym fragmencie. Mamy tutaj minikadencję solisty. Również sam nastrój ulega diametralnej zmianie, powraca nieco improwizacyjny charakter, częste zmiany tempa na zasadzie gradacji agogicznej (tak jak to było wcześniej). Niemniej Świder nie rezygnuje z pomysłów z wcześniejszego fragmentu, nadal stosuje na przykład unisono zespołu, oparte na ósemkach łączonych po dwie. Faktura tego fragmentu jest wyjątkowo przejrzysta, głównie z powodu traktowania instrumentów solistycznie. W kilku fragmentach kolejne instrumenty orkiestry współzawodniczą z so-

listą: takty 106—111 — altówka, takty 115—119 — skrzypce I i II, takty 126—131 — skrzypce II. Od taktu 154 stopniowo dochodzi do kulminacji tej części. Napięcie potęguje stosowanie drobnych wartości oraz, co ważne, nieregularnych akcentów w warstwie akompaniamentu (takty 166—179). W taktach tych mamy już wyraźne przejście od spokojnego, kantylenowego charakteru części B do tanecznego charakteru części skrajnych. Drapieżnego charakteru całości nadaje prowadzenie melodii w skrzypcach I i II w interwale kwarty (podobny zabieg mieliśmy także w części A, gdzie melodia niemalże zawsze była prowadzona w interwale kwarty).

Od taktu 180 następuje powrót części A<sub>1</sub>. Motywy w większości wracają w niezmienionej postaci, taneczny charakter i stałość tempa pojawiają się ponownie. Pojawia się również, choć w nieco zmodyfikowanej postaci, motyw melodyczny, rozpoczynający się od oktawy: skrzypce II (takty 182—185), altówka (takty 197—200), skrzypce I (takty 213—216). Wirtuozowską kodę w tempie *vivace* wieńczącą ten utwór, opartą na gęstych akordach w partii gitary oraz *tremolo* zespołu, poprzedza powrót krótkiej, sześciotaktowej myśli muzycznej, która rozpoczynała część środkową (gitara solo). Część III koncertu jest ważna jeszcze z innego powodu: kompozytor po raz pierwszy zdecydował się na pewne poszukiwania kolorystyczne w zakresie zestawiania instrumentów: dotąd traktował zespół całościowo, bądź jako akompaniament dla instrumentu solowego, bądź jako element współzawodnictwa. Tu po raz pierwszy traktuje instrumenty solistycznie, powierzając im samodzielne tematy, a gitarę sprowadzając do roli instrumentu akompanującego (nie zawsze oczywiście, ale w wielu fragmentach).

Podsumowanie analizy koncertu:

1. W kompozycji stosowane są klasyczne formy: rozbudowane *allegro* sonatowe oraz forma łukowa ABA<sub>1</sub>. Zatem po raz kolejny potwierdza się teza, że Świder reprezentuje w muzyce tzw. neoklasycyzm formalny (dowodziły tego, jak dotąd, wszystkie analizowane utwory).
2. Pokrewieństwo pomiędzy poszczególnymi fragmentami formy widoczne jest poprzez zastosowanie zależności tonalnych.
3. Charakterystyczną cechą partytur Świdra jest bardzo dokładne określenie zmian agogicznych, dynamicznych oraz wyrazowych.
4. Częste zmiany tempa powodują wrażenie niejednoznaczności metrycznej.
5. Stosowane są rytmy synkopowane oraz inne sposoby akcentowania słabych części taktu.
6. Występuje nieregularność fraz, jakby specjalne łamanie fraz czterotaktowych, na rzecz innych, niesymetrycznych.

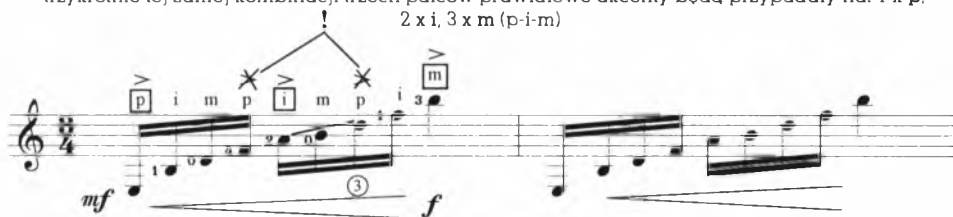
7. Kompozycja cechuje się pewną stałością w prowadzeniu narracji wewnątrz fraz: od tempa wolnego, poprzez coraz szybsze i powrót do wyjściowego. Taki sposób rozwoju materiału występował już we wcześniej omawianych utworach.
8. Dominuje tu harmonia tonalna, a wewnątrz niej faworyzowanie jednego typu interwału: zwykle jest to sekunda albo kwarta.
9. Stosowane są małe formy (biorąc pod uwagę twórczość związaną z gitarą), nawet forma tak wyjątkowa, jak koncert, ma w kompozycji Świdra niewielkie rozmiary.

### Analiza techniczna

Początkowy fragment tej części, aż do taktu 63, nie stawia przed wykonawcą partii solowej wygórowanych wymagań technicznych. Pamiętać należy w nim przede wszystkim o precyzyjnej ekspozycji warstwy rytmicznej z charakterystyczną akcentacją i strukturą dynamiczną. Określenie tych parametrów oraz rodzaju artykulacji dla dźwięków akcentowanych dwutaktowej, stale powtarzającej się struktury akordowej akompaniamentu jest tym bardziej istotne, że staną się one obowiązujące również dla wiolonczeli, wspomagającej gitarę unisono. Taktami wymagającymi przemyślenia technicznego są na tym odcinku takty 32—33 oraz 51—52 (w obu przypadkach drugi takt jest powtórzeniem poprzedniego). Pasaże obu dwutaktów możliwe są do wykonania techniką międzystrunową, niezwykle skuteczną, do której zastosowania z całym przekonaniem zachęcam. Oto propozycja technicznej realizacji tych miejsc (przykład 102).

### Przykład 102. Takty 32—33

naturalną tendencją przy tego typu palcowaniu (wyjątkowo sprawnym, a jednocześnie wygodnym) jest akcentowanie dźwięków granych kciukiem; pamiętać musimy, że przy użyciu trzykrotnie tej samej kombinacji trzech palców prawidłowe akcenty będą przypadły na: 1 x p, 2 x i, 3 x m (p-i-m)



Dla taktów 51—52 proponuję jeden spośród następujących dwóch wariantów wykonania (przykład 103).

## Przykład 103. Takty 51—52

variant I

mf      lub 3 4 ③ 2 4

variant z jedną zmianą  
pozycji („dużym” skokiem)

variant II

(a)      ③ ③

variant z dwiema zmianami  
pozycji (dwa mniejsze skoki)

**Takty 78—98.** Przepiękny fragment z lirycznym tematem. W pierwszych 13 taktach przedstawiony przez gitarę solo (78—90), potem (od taktu 91) z towarzyszeniem zespołu — w tych taktach partia gitary zostaje nieznacznie tylko zmieniona w stosunku do taktów wcześniejszych. Tempo przewidziane dla tego odcinka przez kompozytora to *adagio cantabile*, na całej jego długości stałe. Również dynamika pozostaje na poziomie *p*, z podyktowaną specyfiką romantycznej frazy odchyleniami, jednak w wymiarze nieznacznym, nie burzącym ogólnego wrażenia spokoju i wy-ciszenia. Wspaniale zaprogramowany jest przez autora moment nagłego cięcia narracji zespołu w takcie poprzedzającym wejście gitary (nie licząc taktu pauzy generalnej bezpośrednio przed wejściem, będącego taktem wybrzmienia z przewidzianą dowolnością kształtowania w nim czasu, poprzez umieszczenie znaku fermaty). Sześć ostatnich poprzedzających ten moment taktów wykonywanych jest w dynamice *ff*, *sempre crescendo e piu agitato*. Wrażenie po „zestawieniu z sobą” tak diametralnie różnych ekspresyjnie fragmentów jest wyjątkowe. Gdy przeanalizujemy partię gitary od wspomnianego taktu 78, konieczne jest, moim zdaniem, podjęcie kroków mających na celu wzmocnienie efektu zestawienia kontrastujących wyrazowo płaszczyzn. Wprowadzenie vibrata i opalcowanie partii w wyższych pozycjach polepsza ten efekt. Sprawą oczywistą jest dbałość o możliwie największe legato. Praca nad uzyskaniem optymalnej wersji technicznej powinna również, a może przede wszystkim, uwzględniać aspekt poprawnej ekspozycji motywu. Interesujący nas odcinek zawiera w głosie górnym motywy, których struktura rytmiczna pozostaje w zgodzie z charakterystyką taktu 3/4 i potwierdza ją, natomiast akompaniujący głos niższy przyjmuje wyraźnie, poprzez ukształtowanie stale powtarzającego się w akompaniamencie trzydzięciowego motywu, formę i kształtuje frazę w sposób typowy dla taktów parzystych (tu: 2/4). Potwierdzeniem tego jest zastosowany przez autora sposób zapisu motywu. Belka łącząca wchodzące w jego skład dźwięki przechodzi przez kreskę taktową, nawet

pod względem wizualnym sugerując polimetrię. Możemy tu po raz kolejny użyć nomenklatury polimetrii pozornej (spotykanej wielokrotnie wcześniej) charakterystycznej dla języka kompozytorskiego Świdra — oba głosy zapisane są konsekwentnie w metrum 3/4. Od strony wykonawczej wszędzie tam, gdzie jest to możliwe, polecam użycie w głosie górnym uderzenia *apoyando*, w akompaniującym zaś głosie niższym — uderzenia kciukiem, wnoszącego wyraźnie opuszkową, miękką barwę. Ze względu na znaczenie tego fragmentu zamieszczam w całości takty 78—90. Przykład ten może służyć jako wersja wykonawcza, został przeze mnie sprawdzony w praktyce i zdał egzamin z zadowalającym rezultatem.

### Przykład 104. Takty 78—90



Polimetrię (pozorną) spotykamy również w taktach 106—110. Prowadzący melodię głos górny możemy określić wyraźnie w układzie grup parzystych  $3/4 = 3 \times 2$  ósemki, natomiast dolny, akompaniujący w grupach nieparzystych  $3/4 = 2 \times 3$  ósemki. Dodatkowo wypauzowanie każdej trzeciej z nich wprowadza interesujący brzmieniowo efekt, pod warunkiem takiego doboru aplikatury, tym razem dla ręki prawej (ręka lewa nie jest tu problematyczna), aby precyzyjnie tłumić w czasie pauzy wybrzmienie wcześniejszych dwóch miar. Głos górny prowadzi melodię legato i nie zawiera pauzy, więc zastosowanie w planie akompaniującym artykulacji *staccato* w bardzo czytelny sposób różnicuje głosy. Kompozytor zaaprobował to rozwiązanie. Polecam również wprowadzenie legata technicznego w głosie górnym na trzecią miarę w taktach 106 i 108. Posunięcie to dodaje triolom lekkości i zwiększa sprawność wykonania.

## Przykład 105. Takty 106—110

stosunkowo długie wartości rytmiczne melodii głosu górnego oraz wolne tempo frazy pozwalają wprowadzić na większym odcinku uderzenie tym samym palcem (serdecznym) wielokrotnie; jest to zabieg celowy, mający za zadanie zmniejszyć do minimum napięcie ręki, które przy wprowadzeniu do aplikatury podczas wykonywania melodii palca środkowego jest zdecydowanie większe; przyczyną jest użycie kombinacji kciuk-palec wskazujący w akompaniamencie na strunach basowych (2 i 5 ósemka akompaniamentu, wliczając pauzy)



strunę ⑥ najlepiej tłumić bezpośrednio po uderzeniu; jeśli wykorzystamy technikę *apoyando*, wystarczy bardzo małym ruchem odwieść kciuk na zewnątrz, nie zmieniając układu ręki; jest to metoda bardzo skuteczna, niewymagająca dodatkowego ruchu palca w celu wykonania tłumienia

Przejdźmy teraz do kolejnego, logicznie wyodrębniającego się odcinka taktów: 122—140. Kompozytor sprecyzował tempo i sposób narracji, wprowadzając określenie *andante cantabile*. W partii gitary uwagę zwracają takty 124—125 oraz 129—132, którym pragnę poświęcić uwagę. Pierwsze dwa dość trudne pod względem uzyskania legata, co przy zastosowanej w nich fakturze akordowej nie jest zaskakujące. Dodatkowo typ występującej tu frazy wymaga śmiałych ruchów agogicznych i zmian dynamicznych. Przy realizacji dwutaktu ręka lewa musi wykazać się wyjątkową elastycznością. Należy również z góry określić sposób wydobycia trzydzięciowych akordów w ręce prawej. Mamy do wyboru dwie rozsądne możliwości: p, i, m lub i, m, a (osobiście preferuję tę drugą). W zamieszczonych w przykładzie 106 wariantach przyjąłem zasadę stałego na przestrzeni dwutaktu utrzymania skupionego układu palców ręki prawej poprzez taki dobór aplikatury ręki lewej, aby wszystkie akordy możliwe były do zagrania na strunach sąsiednich. W wariancie III dodatkowo wprowadzone zostało techniczne legato, znacznie ułatwiające wykonanie i zdecydowanie lepiej brzmiące muzycznie — swobodne i lekkie. Wariant III wskazany został również jako najlepszy muzycznie przez kompozytora.

## Przykład 106. Takty 124—126

wariant I

wariant II

wariant III

palcowanie jak w wariacie I lub II

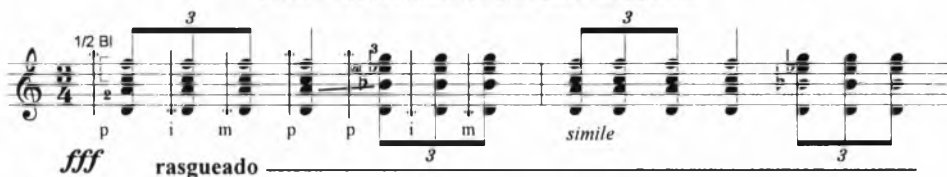
Takty 129—132 wymagają dużej swobody agogicznej. Standardowa metoda wykonania polegająca na stałym użyciu palców i, m nie daje takiej możliwości. Bardzo dobre rezultaty daje zastosowanie niekonwencjonalnych technicznie sposobów wykonania, o których niejednokrotnie była już mowa. Mam na myśli głównie technikę *rasgueado* oraz uderzenie w struny zasadą plektronu (w tym przypadku stałą kombinacją palców w górę i w dół). Druga z wymienionych metod może wydawać się nieco kontrowersyjna, zapewniam jednak, że po przełamaniu obaw związanych z jej zastosowaniem, jak również włożeniu w przygotowanie pracy, uzyskać możemy wyjątkowo pozytywne rezultaty, także pod względem wyrównania barwowego i dynamicznego.





## Przykład 108. Takty 166—167

aplikatura ręki prawej pozostaje w zgodzie ze specyfiką taktu 3/4 i podkreśla ją, pozwala również osiągnąć zadowalającą dynamikę poprzez możliwość wspomagania uderzenia palców wyprowadzaną z przegubu masą dłoni



**Takty 210—228.** Na zakończenie takty 210—228, będące, jak przystało na finał, wirtuozowskim popisem wiodącego instrumentu. Wymagają one pieczołowitej analizy technicznej. Przeanalizowane powinny zostać kwestie: użycia (lub nie) legata technicznego oraz określenia miejsc jego ewentualnej aplikacji, sposobu i momentu wykonania zmian pozycji, synchronicznej aplikacji obu rąk oraz momentów świadomego ich rozluźnienia. Gitara powinna — w prawdziwym znaczeniu tego słowa — stać się wiodącą poprzez selektywność i dynamikę dźwięku oraz inspirująco wpływać na akompaniujący jej zespół dzięki swobodzie kreowania frazy. Wewnętrzna dynamika frazy tego odcinka pokrywa się z obrazem graficznym zapisu nutowego. Jak wspomniałem, nie ma możliwości określenia aplikacji uniwersalnej, szczególnie w przypadku tak predystynowanego do wykonania alternatywnych wersji instrumentu, jakim jest gitara. Nonsensowne jednak byłoby umieszczenie i analizowanie pod kątem praktycznej przydatności wszystkich możliwych teoretycznie wersji. W przykładzie 109 prezentuję więc tę, którą posłużyłem się podczas wykonań estradowych i nagrania płytowego, w moim przekonaniu skutecznej, choć nie standardowej. Charakterystycznymi jej cechami są: (1) użycie w wielu miejscach techniki *arpeggio*, zastępującej wymagającą koordynacji grę na jednej strunie (zastąpienie techniki gamowej techniką *arpeggio*), (2) preferowana zasada wykonywania zmian pozycji przez pustą strunę, (3) użycie legata technicznego. W przypadku tego ostatniego nadrzędnym założeniem jest wygoda gry oraz wydolność techniczna, nie zaś miejsce aplikacji legata i zgodność z akcentacją taktową czy grupową. Nietypowe umiejscowienie legata powoduje, że prawidłowe eksponowanie akcentacji jest nieco trudniejsze, nie na tyle jednak, aby rezygnować z jego użycia. Problem spowodowany jest niższym poziomem dynamicznym legatoowanych dźwięków, po inicjującym je, jedynym dla danej grupy, dźwięku uderzonym. Połączenie tego zjawiska z nieregularnymi zmianami pozycji w ręce lewej oraz zastosowanie błędnego palcowania w ręce prawej (np. p, i, m dla grup czterech szesnastek wnosi akcent p na 1 i 4 wartość) wprowadza niebezpieczeństwo pojawienia się błędnej akcentacji. Aby do

tęgo nie dopuścić, należy łagodzić „akcenty” w miejscach niepozostających w zgodzie z poprawną akcentacją taktową i grupową (bez względu na to, czy akcent możemy uzyskać poprzez uderzenie, czy będzie on przypadał na jedną z nut legatowanych i będzie konieczny do zrealizowania ręką lewą). Oto cały ten odcinek wraz z proponowaną aplikaturą.

### Przykład 109. Takty 210—228

The musical score for measures 210–228 is presented on a single staff in 3/4 time. The notation includes various slurs, accents, and fingerings (1-4) to guide the performer. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). A *rallentando* marking is placed above the staff in measure 224, and a *molto* marking is placed below the staff in measure 225. The score concludes with a double bar line and a *pp* dynamic marking.

### Komentarz

Trzecia część koncertu jest najbardziej jednolita pod względem materiału muzycznego. Jednoznacznie nawiązuje do charakterystycznych dla folkloru hiszpańskiego motywów melodycznych i struktur rytmicznych. Analiza całego koncertu dowodzi, że jest to część zdecydowanie najtrudniejsza pod względem technicznym. Główny czynnik stanowi tutaj tempo w częściach skrajnych i konieczność płynnego, dynamicznego i swobodnego eksponowania w nim występujących tu gam i pasaży. Z innym rodzajem technicznej trudności mamy do czynienia na odcinku taktów 78—179 (w części środkowej). Cechami charakterystycznymi są tu liczne zmiany

agogicznie, instrumentalne dialogi, technika polifonizująca (odcinek 78—98) i akordowa. Zmiany agogiczne wewnątrz poszczególnych fraz, podkreślające ich emocjonalizm, w połączeniu z wymienionymi elementami znacznie podnoszą stopień trudności wartościowego wykonania (pomimo wolniejszego tempa w stosunku do części skrajnych). Specjalnej uwagi wymaga odcinek taktów 78—98. Wprowadzająca nostalgiczny temat „osamotniona” początkowo gitara, od taktu 91 wsparta akompaniamentem zespołu, wymaga wyjątkowej dbałości na etapie przygotowania technicznego. Przeanalizowane powinny być: możliwie największe legato, wibracja (ciągła, nie „punktowa”), niezależność i czytelność każdego z dwóch głosów. Odcinek ten jest bardzo trudny, wymaga wyjątkowej elastyczności lewej ręki. Będzie ona kluczowa również podczas wykonywania szeregu fraz z narracją akordową, występujących w całej środkowej części.

### *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* — komentarz

Koncert jest wyjątkowo dobrze przemyślany pod względem proporcji dźwiękowej instrumentu wiodącego w stosunku do akompaniującego mu zespołu. Nie zdarza się to często w przypadku kompozytorów, dla których gitara jest instrumentem „obcym”.

Każdy z gitarzystów, który współpracował z orkiestrą lub bardziej rozbudowaną formacją kameralną, wie, z jakim trudem przychodzi wykonać koncert, o ile nie jest on należycie przygotowany pod względem nagłośnienia. W dobie zaawansowanych zdobyczy techniki nagłośnieniowej, w tym specjalistycznego sprzętu skonstruowanego do nagłośnień instrumentów akustycznych, rezygnacja z jego użycia znacznie obniża jakość wykonania. W wielu wypadkach, przy słabej akustyce, w dużej sali koncertowej i z towarzyszeniem dużego aparatu wykonawczego, koncerty takie przypominają spektakl z udziałem statysty.

*Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* Józefa Świdra można wykonać bez wspomagającego nagłośnienia bez obawy o wystąpienie opisanego efektu. Zaletą jest tu obsada wykonawcza. Tak określona daje możliwość łatwego (w sensie procesu) wykonania, a tym samym dotarcia do odbiorcy w miejscach, w których produkcja z towarzyszeniem orkiestry byłaby niemożliwa. W literaturze gitarowej, zarówno epok minionych, jak i tworzonej współcześnie, tego typu pozycja jest dość wyjątkowa. Po przeanalizowaniu utworu pod względem trudności wykonawczych muszę podkreślić wyjątkowy stopień zgodności zapisu z możliwością jego

instrumentalnej realizacji (pamiętajmy, że kompozytor nie miał kontaktu z instrumentem pod względem praktycznym). Zachęca to do podjęcia pracy nad tym utworem oraz do jego późniejszego wykonania. Koncert ma wiele miejsc o zróżnicowanej ekspresji: od fragmentów gwałtownych emocjonalnie do tych szalenie delikatnych w przekazie. Stwarza to sposobność do ujawnienia wielkiej wrażliwości muzycznej wykonawcy.

## Gaude Mater

Utwór na chór mieszany i 4 gitary.

Rok powstania: 1975.

Opublikowano w: „Poradnik Muzyczny” 1977, nr 7—8 — zeszyty repertuarowe, s. I—IX.

### Uwagi kompozytora

Utwór *Gaude Mater* Józefa Świdra powstał na prośbę Józefa Powroźniaka, którego starania i zachęty sprawiły, że kompozytor skierował swoją uwagę na gitarę, przeżywającą w tamtym czasie olbrzymi wzrost popularności. W jego dorobku kompozytorskim związanym z gitarą była to druga kompozycja, po napisanym w roku 1967 *Tańcu fantastycznym*. (Informacje na temat związków Józefa Świdra z Józefem Powroźniakiem odnaleźć można w zamieszczonym w Aneksie wywiadzie). Obsada, czas i miejsce wykonania utworu *Gaude Mater* były z góry precyzyjnie określone. Powstał z myślą o wykonaniu go przez orkiestrę złożoną z uczestników międzynarodowego festiwalu gitarowego w Esztergom (Węgry) oraz specjalnie na tę okoliczność zaproszonego i przygotowanego chóru. Orkiestrą dyrygował dyrektor artystyczny festiwalu — László Szendrey-Karper. Prawykonanie miało miejsce w bazylice w Esztergom w roku 1975. W dwa lata później utwór ukazał się drukiem.

Wersja, która pozostaje dla mnie bazową podczas dokonywania analiz, to wersja otrzymana z rąk samego kompozytora na początku 2005 roku. Ona też została przeze mnie zarchiwizowana. Podobnie jak w przypadku pozostałych, niewydanych kompozycji, na moją prośbę autor wyraził zgodę na upublicznienie zapisu. Wraz z pozostałymi wydrukami został on przekazany bibliotece Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Możemy śmiało przyjąć założenie, że przekazana Bibliotece wersja jest najbardziej wiarygodna, zwłaszcza w kontekście niepozbawionej niejasności wersji wydanej w roku 1977. Przywilej dysponowania obiema

wersjami stwarza rzadką okazję ich porównania, przy cezurze czasowej (licząc od roku powstania i przyjmując, że autor założył druk wersji służącej muzykom podczas prawykonania) 30 lat! Różnic jest wiele, jednak nie mają one znaczenia zasadniczego w rodzaju znaczących zmian melodycznych, harmonicznnych czy strukturalnych. Zdecydowałem się jednak na dokonanie drobiazgowego ich porównania i zestawienie różnic na zakończenie części dotyczącej analizy formalnej. Z perspektywy czasu przyznać muszę, że utwór zarówno 30 lat temu, jak i obecnie we wspinały sposób manifestuje pierwiastki typowo polskie. Połączenie średniowiecznej pieśni, mającej symboliczne znaczenie dla narodu polskiego, do dziś dnia w sytuacjach podniosłych wykonywanej z rozpoznawalnym na całym świecie, i charakterystycznym polonezem — najbardziej polskim z tańców, wydaje się pomysłem wspinałym, a w dobie manifestowanych współcześnie odmienności kulturowych narodów w obrębie zjednoczonej (i coraz bardziej jednoczącej się) Europy — wyjątkowo aktualnym. Zestawienie różnic pomiędzy wersją wydaną w roku 1977 a tą otrzymaną od kompozytora w roku 2005 nie zawiera określić dynamicznych oraz wykonawczych.

### Analiza formalna

Budowa: 102 takty.

Instrumentalny wstęp: takty 1—32.

Część A: takty 33—62.

Część B: takty 63—102.

Tonacja A-dur.

Na początku konieczne wydaje się przywołanie kilku informacji dotyczących oryginału pieśni *Gaude Mater Polonia*, będącej podstawą omawianego utworu Świdra.

*Gaude Mater Polonia* jest średniowieczną polską pieśnią hymniczną, napisaną w języku łacińskim. Pochodzi z XIII lub XIV wieku. W tłumaczeniu na język polski tytuł brzmi *Raduj się, Matko Polsko*. Utwór, którego najstarszy zapis zachował się w *Antyfonarzu kieleckim* z 1372 roku, został napisany przez Wincentego z Kielczy na kanonizację biskupa Stanisława Szczepanowskiego w 1253 roku. Po raz pierwszy pieśń została wykonana w 1254 roku w Krakowie podczas uroczystości kanonizacyjnych.

Śpiewało ją rycerstwo polskie po odniesionym zwycięstwie. Później pieśń towarzyszyła uroczystościom narodowym. Pierwsza zwrotka obecnie jest śpiewana w czasie inauguracji roku akademickiego<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tekst znajduje się na stronie internetowej: tryb dostępu: [http://www.polonica.net/Gaude\\_Mater\\_Polonia.htm](http://www.polonica.net/Gaude_Mater_Polonia.htm). Data dostępu: 1 września 2005 r.

*Gaude Mater Polonia*

(Tekst oryginału)

Gaude, mater Polonia.  
Prole fecunda nobili,  
Summi Regis magnalia  
Laude frequenta vigili.  
Cuius benigna gratia,  
Stanislai Pontificis  
Passionis insignia  
Signis fulgent mirificis.  
Hic certans pro iustitia,  
Regis non cedit furiae;  
Stat pro plebis iniuria  
Christi miles in acie.  
Tyranni truculentiam,  
Qui dum constanter arguit,  
Martyrii victoriam  
Membratim caesus meruit.  
Novum pandit miraculum  
Splendor in sancto ceritus,  
Redintegrat corpusculum  
Sparsum caelestis medicus.  
Sic Stanislaus pontifex  
Transit ad caeli curiam,  
Ut apud Deum opifex  
Nobis imploret veniam.  
Poscentes eius merita,  
Salutis dona referunt:  
Morte praeventi subita  
Ad vitae potum redeunt.  
Cuius ad tactum anuli  
Morbi fugantur turgidi;  
Ad locum sancti tumuli  
Multi curantur languidi.  
Surdus auditus redditur,  
Claudis gressus officum,  
Mutorum lingua solvitur  
Et fugatur daemonium.  
Ergo, felix Cracovia,  
Sacro dotata corpore  
Deum, qui fecit omnia,  
Benedic omni tempore.  
Sit Trinitati gloria,  
Laus, honor, iubilatio:  
De Martyris victoria  
Sit nobis exsultatio  
Amen

(Przekład poetycki Leopolda Staffa)

O ciesz się, Matko-Polsko, w sławne  
Potomstwo płodna! Króla królów  
I najwyższego Pana wielkość  
Uwielbiaj chwałą przynależną.  
Albowiem z Jego łaskawości  
Biskupa Stanisława męki  
Niezmierne, jakie on wycierpiał,  
Jaśnieją cudownymi znakami.  
Potykał się za sprawiedliwość,  
Przed gniewem króla nie ustąpił:  
I staje żołnierz Chrystusowy  
Za krzywdę ludu sam do walki.  
Ponieważ stale wypominał  
On okrucieństwo tyranowi,  
Koronę zdobył męczennika,  
Padł posiekany na kawałki.  
Niebiosa nowy cud zdziałały,  
Bo mocą swą Niebieski Lekarz  
Poćwiartowane jego ciało  
Przedziwne znowu w jedno złączył.  
Tak to Stanisław biskup przeszedł  
W przybytki Króla niebieskiego,  
Aby u Boga Stworzyciela  
Nam wyjednać przebaczenie.  
Gdy kto dla zasług jego prosi,  
Wnet otrzymuje zbawcze dary:  
Ci, co pomarli nagłą śmiercią,  
Do życia znowu powracają.  
Choroby wszelkie pod dotknięciem  
Pierścienia jego uciekają,  
Przed jego świętym grobie zdrowie  
Niemocnych wielu odzyskuje.  
Słuch głuchym bywa przywrócony  
A chromy kroki stawia rażno,  
Niemowom język się rozwiązał,  
W popłochu szatan precz ucieka.  
A przeto szczęśny ty, Krakowie,  
Uposażony świętym ciałem,  
Błogosław po wsze czasy Boga,  
Który z niczego wszystko stworzył.  
Niech Trójcy Przenajświętszej zabrzmi  
Cześć, chwała, sława, uwielbienie,  
A nam tryumfy męczennika  
Niech wyjednają radość wieczną.  
Amen



*Gaude Mater* to pierwszy utwór kameralny skomponowany przez Józefa Świdra z wykorzystaniem w składzie zespołu gitar. Utwór ma dwie zasadnicze części.

W instrumentalnym wstępie, obejmującym takty 1—32 (w tym takty 1—6 to instrumentalna „przygrywka”), kompozytor przedstawia najważniejsze wątki motywiczne, które będą wykorzystywane w utworze, jednak nie pojawia się temat główny pieśni. Do wątków należą:

- rytm poloneza, obecny przede wszystkim w warstwie akompaniamentu, obecny także w dalszej części utworu podczas prezentacji materiału głównego pieśni;
- temat przedstawiony przez gitarę I (takty 7—14 oraz jego rozwinięcie w taktach dalszych), który będzie materiałem głównym części B.

Motyw przewodni tematu głównego to wznoszący czterodźwięk, po którym następuje łagodne zejście w dół. Charakterystyczne, że wykorzystuje on jedynie ćwierćnuty; jest pod względem rytmicznym bardzo prosty. W tym fragmencie utworu nie mamy jednej ustalonej tonacji, niemniej poszczególne fragmenty można interpretować w kontekście harmonii klasycznej. Podobnie jak miało to miejsce we wcześniejszych utworach Świdra, mamy tu do czynienia z częstym wykorzystaniem akordów o budowie tercjowej. Tonacja główna utworu dopiero się rodzi i otrzymuje zdecydowany kształt w takcie 33, podczas wejścia chóru.

**Część A.** Chór wprowadza pieśń, niemalże w niezmienionym kształcie. Warto zwrócić uwagę, że kompozytor zdecydował się na tonację A-dur, mimo że oryginalną tonacją jest tonacja As-dur (prawdopodobnie ze względu na sugestie Józefa Powroźniaka, dotyczące wygodniejszej dla gitar tonacji). Od części A zmienia się metrum (z 3/4 na 4/4). Gitary, przynajmniej w początkowej części, ograniczają się do dyskretnego, ćwierćnotowego akompaniamentu. Zmienia się także tempo utworu: z rytmicznego i tanecznego na spokojne i nabożne *adagio*. Poszczególne frazy pieśni przedzielane są akompaniamentem gitar, które wyraźnie znajdują się na drugim planie. Harmonizacja pieśni, sposób opracowania głosów wokalnych pozostaje w zgodzie z oryginałem. Mamy więc tu do czynienia nie z autorską interpretacją pieśni, lecz niejako przystosowaniem jej do celów użytkowych. Ciekawy odcinek zaczyna się od taktu 42, w którym spokojny materiał pieśni zostaje połączony z rytmem poloneza z akompaniamentu instrumentalnego. Przydaje to zupełnie innego charakteru utworowi, powoli gubi się bardzo poważny nastrój, pojawia się lżejszy, choć nadal dośrodkowy (polonezowy).

**Część B.** Fragment ten odpowiada w oryginale pieśni zakończeniu, przedstawionemu na słowie „amen”. Takty te otrzymały kunsztowne opracowanie (praktyka renesansowa, ale i późniejsza, gdzie „amen” było bar-

dzo rozbudowane). Powraca tempo zasadnicze, metrum trójdzielne oraz akompaniament polonezowy. Gitara I nadal prowadzi materiał melodyczny (temat przedstawiony we wstępie, z małymi odstępstwami). Tym razem jest on dublowany przez głosy wokalne (najpierw tenor, później pełny czterogłos). Mimo iż materiał melodyczny zaczerpnięty jest z początku utworu, na plan pierwszy wysuwa się tu nie partia gitarowa, ale chór, prowadzący wokalizę na wspomnianym materiale melodycznym. Dynamika zmienia się na *fff*, a w warstwie instrumentalnej obserwujemy zdecydowane zagęszczenie faktury (wszystkie instrumenty w szesnastkach).

Wykaz różnic pomiędzy wersją pierwotną z roku 1977 (rok wydania) a otrzymaną z ręk kompozytora w roku 2005 (ostatnią)

Takty		Wersja	Wersja ostatnia
1		2	3
Chór			
Soprany	36	struktura rytmiczna: półnuta, pauza półnutowa	cała nuta
	40	cała nuta $a^1$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 41	nieligowana, takt 41 wypauzowany
	60	cała nuta $a^1$ ligowana do całej nuty z taktu 61	cała nuta $a^1$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 61
	72—74	unison z partią altów	takty wypauzowane
	79	ostatnia ćwierćnuta ligowana do półnuty (pierwsza i druga miara) w takcie 80	nieligowana
	93—97	dźwięk $e^2$ ligowany na całej długości odcinka	dźwięk $e^2$ ligowany pomiędzy taktami 93—94 oraz 95—97
Alty	40	cała nuta $e^1$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 4	nieligowana, takt 41 wypauzowany
	46	półnuta przypadająca na drugą i trzecią miarę w takcie: $fis^1$	półnuta przypadająca na drugą i trzecią miarę w takcie: $a^1$
	60	półnuta $e^1$ ligowana do całej nuty z taktu 61	półnuta $e^1$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 61
	75	ostatnia ćwierćnuta ligowana do taktu 76	nieligowana
	91—97	dźwięki $d^1$ - $a^1$ ligowane na całym odcinku 7 taktów	dźwięki $d^1$ - $a^1$ ligowane pomiędzy taktami 91—94 oraz 95—97
Tenory	40	cała nuta $c^2$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 41	nieligowana, takt 41 wypauzowany
	60	półnuta $c^2$ ligowana do całej nuty z taktu 61	półnuta $c^2$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 61

	1	2	3
Tenory	68	struktura rytmiczno-melodyczna głosu: trzy ćwierćnuty, $fis^2$ , $e^2$ , $d^2$	struktura rytmiczno-melodyczna głosu: ćwierćnuta $fis^2$ , cztery ósemki: $e^2$ , $fis^2$ , $e^2$ , $d^2$
	69	struktura rytmiczna głosu: trzy ćwierćnuty, ostatnia ligowana do półnuty z taktu 70	struktura rytmiczna głosu: ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta ligowana do półnuty z taktu 70
	79	ostatnia ćwierćnuta ligowana do półnuty (pierwsza i druga miara) w takcie 80	nieligowana
	91—97	dźwięk $a^1$ ligowany na całym odcinku 7 taktów	dźwięk $a^1$ ligowany na odcinkach taktów 4+3
	93—97	dźwięk $e^2$ (w zapisie) ligowany na całym odcinku 5 taktów	dźwięk $e^2$ ligowany pomiędzy taktami 93—94 oraz 95—97
Basy	40	cała nuta $a$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 41	nieligowana, takt 41 wypauzowany
	60	półnuta $a$ ligowana do całej nuty z taktu 61	półnuta $a$ ligowana do ćwierćnuty w takcie 61
	91—97	dźwięk $d$ ligowany na całym odcinku 7 taktów	dźwięk $d$ ligowany pomiędzy taktami 91—94 oraz 95—97
	93—97	dźwięk $a$ ligowany na całym odcinku 5 taktów	dźwięk $a$ ligowany pomiędzy taktami 93—94 oraz 95—97
<b>Gitary</b>			
Gitara I	13	dźwięk $h^1$ , ćwierćnuta na ostatnią miarę nieligowana do raz z taktu 14	ligowana
	26	trzy triole ósemkowe na dźwięku $e^3$	rytm identyczny w stosunku do trzech wcześniejszych taktów: ósemka, dwie ćwierćnuty, ósemka, na dźwięku $e^3$
	32	półnuta (3 i 4 miara taktu) ligowana do raz (ćwierćnuty) z taktu 33, dźwięk $a^2$	nieligowana, takt 33 wypauzowany
	36	dwie ćwierćnuty i półnuta na dźwięku $a^2$	cztery ćwierćnuty na dźwięku $a^2$
	37	wypauzowany	cztery ćwierćnuty: $a^2$ , $a^2$ , $e^2$ , $d^2$
	38	wypauzowany	dwie ćwierćnuty i półnuta: $a^1$ , $g^1$ , $a^1$
	59	struktura rytmiczna głosu: półnuta z kropką, ćwierćnuta	struktura rytmiczna głosu: półnuta, pauza półnutowa
	68	struktura rytmiczno-melodyczna głosu: trzy ćwierćnuty, $fis^2$ , $e^2$ , $d^2$	struktura rytmiczno-melodyczna głosu: ćwierćnuta $fis^2$ , cztery ósemki: $e^2$ , $fis^2$ , $e^2$ , $d^2$
	69	struktura rytmiczna głosu: trzy ćwierćnuty, ostatnia ligowana do półnuty z taktu 70	struktura rytmiczna głosu: ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta ligowana do półnuty z taktu 70

	1	2	3
Gitara I	73	ostatnia ćwierćnuta ligowana do półnuty z taktu 74	ostatnia ćwierćnuta nieligowana
	91	głos w symultatywnej oktawie	głos bez zdwojenia oktawowego
Gitara II	21	struktura rytmiczna: trzy triole ósemkowe	struktura rytmiczna: dwie triole, ćwierćnuta
	32	tercja $cis^2-e^2$ ligowana do raz z taktu 33	tercja nieligowana, takt 33 wypauzowany
	36	struktura rytmiczno-melodyczna: dwie ćwierćnuty, półnuta: $d^2-fis^2$ , $cis^2-fis^2$ , $cis^2-e^2$	struktura rytmiczno-melodyczna: cztery ćwierćnuty, półnuta: $d^2-fis^2$ , $d^2-fis^2$ , $cis^2-e^2$ , $cis^2-e^2$
	37	wypauzowany	cztery ćwierćnuty: $cis^2-fis^2$ , $cis^2-fis^2$ , $gis^1$ , $h^1$
	38	wypauzowany	dwie ćwierćnuty, półnuta: $a^1$ , $gis^1$ , $gis^1$
	79	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	80	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	81	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	89	cztery ósemki, ćwierćnuta	trzy ćwierćnuty
Gitara III	21	struktura rytmiczna: trzy triole ósemkowe	struktura rytmiczna: dwie triole, ćwierćnuta
	32	oktawa $a-a^1$ ligowana do raz z taktu 33	oktawa nieligowana, takt 33 wypauzowany
	36	struktura rytmiczno melodyczna: dwie ćwierćnuty, półnuta: $d-a^2$ , $fis^2-a^1$ , $a-a^1$	struktura rytmiczno-melodyczna: cztery ćwierćnuty: $d^1-a$ , $fis-a^1$ , $a-a^1$ , $a-a^1$
	37	wypauzowany	cztery ćwierćnuty: $fis^1-a^1$ , $fis^1-a^1$ , $e^2$ , $e^2$
	38	wypauzowany	dwie ćwierćnuty, półnuta: $e^2$ , $d^2$ , $cis^2$
	41	trzecia miara, po pauzie ósemkowej: dwie szesnastki — tercja $e^1-g^1$ , 4 miara: dwie ósemki $e^1-g^1$	trzecia miara, po pauzie ósemkowej: dwie szesnastki — tercja $e^1-a^1$ , 4 miara: dwie ósemki $e^1-a^1$
	42	w całym takcie współbrzmienie tercji $e^1-g^1$	w całym takcie współbrzmienie kwarty $e^1-a^1$
	62	ostatnia miara współbrzmienie tercji $e^1-g^1$	ostatnia miara współbrzmienie kwarty $e^1-a^1$
	79	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	80	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	81	dwie triole ćwierćnutowe, ćwierćnuta	trzy triole ćwierćnutowe
	87	trzy grupy po cztery szesnastki każda, w interwale seksty: $g^1-e^2$ , $a^1-f^2$ , $a^1-f^2$ , $b^1-g^2$ , / $b^1-g^2$ , $a^1-f^2$ , $a^1-f^2$ , $g^1-e^2$ , / $g^1-e^2$ , $a^1-f^2$ , $a^1-f^2$ , $b^1-g^2$	trzy grupy po cztery szesnastki każda w następujących współbrzmieniach: $a^1-e^2$ , $g^1-g^2$ , $g^1-g^2$ , $b^1-g^2$ , / $b^1-g^2$ , $a^1-f^2$ , $a^1-f^2$ , $g^1-e^2$ , / $g^1-e^2$ , $a^1-g^2$ , $a^1-g^2$ , $b^1-g^2$

	1	2	3
Gitar III	88	druga grupa czterech szesnastek (z trzech), w niej współbrzmienie drugiej i trzeciej szesnastki: $a^1-f^2$ , $a^1-f^2$	druga grupa czterech szesnastek (z trzech), w niej współbrzmienie drugiej i trzeciej szesnastki: $a^1-g^2$ , $a^1-g^2$
	89	cztery ósemki, ćwierćnuta	trzy ćwierćnuty
	90	cztery ósemki, ćwierćnuta	trzy ćwierćnuty
Gitar IV	24	pierwsza i druga miara w takcie (wartość półnuty): współbrzmienie oktawy $f-f^1$	pierwsza i druga miara w takcie (wartość półnuty): współbrzmienie oktawy $a-a^1$
	32	półnuta (3 i 4 miara taktu) ligowana do raz (ćwierćnuty) z taktu 33, dźwięk $a$	nieligowana, takt 33 wypauzowany
	36	dwie ćwierćnuty i półnuta: $d^1$ $f$ is, $a$	cztery ćwierćnuty: $d^1$ , $f$ is, $a$ , $a$
	37	wypauzowany	cztery ćwierćnuty: $f$ is, $f$ is, $c$ is <sup>1</sup> , $g$ is
	38	wypauzowany	dwie ćwierćnuty, półnuta: $a$ , $e$ , $f$ is
	40	struktura rytmiczna: dwie triole ósemkowe, ćwierćnuta, triola ósemkowa	struktura rytmiczna: pauza ósemkowa, dwie szesnastki, cztery ósemki, triola ósemkowa
	57	ostatnia miara (ćwierćnuta) nieligowana do półnuty w takcie 58 (pierwsza i druga miara), dźwięk $e^1$	ligowana
	60	ostatnia miara (ćwierćnuta) ligowana do półnuty w takcie 61 (pierwsza i druga miara), dźwięk $a$	nieligowana
	77	półnuta, pierwsza i druga miara w takcie, dźwięk $f$	dźwięk $e$

## Analiza techniczna

Utwór reprezentuje podstawowy poziom techniczny, a przez to nie wymaga tak drobiazgowej analizy, jakiej dokonywałem w przypadku wcześniejszych kompozycji (w kontekście tematu tej publikacji), dlatego też umieszczanie przykładów nutowych obrazujących poruszane kwestie uznałem za zbędne. Słowne uwagi i sugestie dotyczące technicznej czy muzycznej realizacji wydają się — zdaniem kompozytora i moim — w zupełności wystarczające.

**Takty 1—30. Wstęp zespołu gitarowego.** Wstęp czterech gitar ma wyraźnie polonezowy charakter, jest żywszy w stosunku do wprowadzonej w dalszej części przez chór właściwej pieśni *Gaude Mater Polonia*. Gitara I prowadząca główną narrację uzyskuje pełniejsze brzmienie w wyższych pozycjach. Swobodnie możemy opalcować partię, nie schodząc w pozycje niższą niż IV. Dzięki temu uzyskujemy możliwość wprowadzenia uszlachet-

niającego dźwięk wibrata, wyższe pozycje dają również możliwość użycia większej jego intensywności, wymaganej emocjonalnym rozwojem frazy. Jest to istotne między innymi ze względu na relatywnie krótkie motywy i szybkie w ich obrębie występowanie kulminacji dynamicznych, np. w pierwszych sześciu taktach od *p* do *f* na odcinku zaledwie jednego taktu, dla motywu rozwijającego się w dwutakcie. Z kolei w taktach 7—22 sam charakter melodii wymaga delikatności i pięknej barwy, cech nieodłącznie związanych z wibratem. Bardzo istotną funkcję spełnia gitara IV, tworząc wraz z gitarą I specyficzną klamrę brzmieniową. Wskazane jest użycie przy realizacji tej partii dźwięku opuszkowego (najlepiej *apoyando* kciukiem), unikanie pustych strun oraz, podobnie jak w przypadku gitary I, wprowadzenie wibrata. Na długości tego odcinka oraz wielu miejsc w dalszej części utworu, gitary łączą się wyraźnie w pary pod względem ich znaczenia narracyjnego. Już podczas analizowania pierwszej strony partytury grafika ukazuje związek pomiędzy gitarami I i IV oraz II i III. Druga z wymienionych par ma za zadanie wypełniać strukturę frazy pod względem rytmiczno-harmonicznym. Wprowadza i utrzuca charakterystyczny rytm poloneza oraz — poprzez zagęszczoną strukturę rytmiczną — w głównej mierze kształtuje dynamikę. Pamiętać należy o proporcjonalnym w stosunku do gitar I i IV ustaleniu jej poziomu wraz z jego podyktowanymi frazami zmianami — da to możliwość swobodnego technicznie i muzycznie (nie-siłowego) kreowania frazy gitarze I (przede wszystkim) oraz IV. Pomiedzy wymienionymi parami gitar istnieje również bardzo interesujący związek rytmiczny. Gitara I (poprzez wyraźnie określoną przez kompozytora strukturę motywiczną) oraz gitara IV (poprzez stałą na tym odcinku zasadę ligowania ostatniej ćwierćnuty w takcie do pierwszej taktu następnego) podkreślają wyraźnie strukturę rytmiczną dwutaktu w układzie  $3 \times 2$  (stałe metrum pojedynczego taktu na tym odcinku:  $3/4$ ), natomiast gitary II i III w tym samym dwutakcie  $2 \times 3$ . Jest to kolejny przykład typowej dla języka kompozytorskiego Świdra i często przez niego stosowanej polimetrii. W tej pracy kilkakrotnie użyłem już na określenie jej specyfiki wyrażenia „pozorna” — pozostaje ono adekwatne również w tej sytuacji.

**Takty 31—62. Wejście chóru (31). Część z warstwą tekstową.** Od taktu 31 zdecydowanie zmienia się charakter utworu. Tempo *piu allegio*, metrum  $4/4$ . Zespół gitar po swoim wstępie przejmuje rolę typowo akompaniującą. Charakterystycznym zjawiskiem jest w tym fragmencie wycofywanie dynamiczne zespołu gitarowego poprzez bezpośrednio wprowadzone przez kompozytora oznaczenia dynamiczne oraz rozrzedzanie faktury w miejscach „wzmoczonej” narracji chóru (tekst — krótsze wartości rytmiczne), znacznie polepszające czytelność przekazu warstwy tekstowej pieśni. W logiczny sposób zagęszczenie faktury oraz ponowny

wzrost dynamiki następują w miejscach dłuższych wartości rytmicznych, końcowych odcinków fraz lub momentów wypauzowanej partii chóru. Pod względem interpretacyjnym istnieje niebezpieczeństwo pojawienia się tendencyjnego wygasania, zamierania frazy wraz z zakończeniem każdego kolejnego wersetu, uniemożliwiającego uzyskanie płynnej, logicznej narracji tekstowej i naturalnej struktury dynamicznej. Na odcinku taktów 55—58 wskazane jest wprowadzenie jednorodnego sposobu wykonania rozłożonych akordów (takt 55: Cis-dur, takt 56: fis-moll, takt 57: D-dur, takt 58: E-dur) w partiach gitar I i II. Moim zdaniem zdecydowanie lepsze brzmienie uzyskamy podczas wykonania tych struktur techniką *arpeggio* (a nie gamową) z zachowaniem pełnego ich wybrzmienia.

**Takty 63—102.** Istotą tego fragmentu stanowi uzyskanie prawidłowej proporcji dynamicznej wewnątrz zespołu gitar oraz tego samego względem chóru. Szczególnie ważne jest wyeksponowanie melodii początkowo prowadzonej w unisono z grupą tenorów (potem na krótkich odcinkach z innymi głosami) przez gitarę I tak, aby rozdrobniony rytmicznie akompaniament gitar II i III nie powodował zniekształceń prawidłowych proporcji dynamicznych. Bardzo istotne znaczenie dla całości ma powierzony gitarze IV plan basowy. Założenia wykonawcze tego odcinka, poprzez jego związek motywiczny, pozostają identyczne z omawianymi już przeze mnie taktami wstępu (1—32), powstrzymuję się więc od dalszego rozwijania tego wątku. Wspomniane w przypadku taktów 55—58 ujednolicenie sposobu wykonania staje się również konieczne w przypadku taktów 87—88. Sensowna w przypadku gitar II i III jest realizacja dwutaktu bez wprowadzania w jego obręb legata technicznego. W ten sposób uderzając każdy z przypadających na wartość szesnastki dwudźwięk, cały zespół jest w stanie uzyskać wysoką precyzję wykonania, szczególnie wobec narzuconych przez kompozytora wymagań dynamicznych. Gitary I i IV, nie mając alternatywnej możliwości wykonania z uwagi na stałą repetycję oktaw, determinują w tej sytuacji wspólną dla zespołu technikę realizacji. Rezygnacja z użycia legata technicznego wskazana jest również w taktach 89—90 w partii gitary I, mimo pokrywania się z łukami motywicznymi. Wprowadzenie legata nie daje możliwości pełnego panowania dynamicznego nad frazą, szczególnie w jej końcowym fragmencie. Dodatkowo stwarza niebezpieczeństwo popełnienia prostego technicznie błędu, będącego rezultatem przesunięcia schematycznego układu palców (oktawa) na strunach pierwszej i trzeciej, szczególnie na drugiej mierze taktu 90. Ostatnia uwaga dotyczy kończących utwór taktów 98—102 i związana jest z niełatwym do uzyskania przez zespół, z powodu tempa oraz izorytmicznej struktury, uderzeniem synchronicznym. Wprowadzenie jednorodnego dla wszystkich gitarzystów sposobu wydobywania dźwięku „ze struny”, eliminującego leżący u podstaw gry synchronicznej problem różnic aparatuowych wykonawców, znacznie poprawiło precyzję gry.

## Komentarz

W całym utworze jasno określone zostało pod względem wykonawczym zadanie dla każdej z czterech uczestniczących w wykonaniu gitar. Gitarze I powierzona została narracja melodyczna, gitara II wraz z gitarą III w głównej mierze współtworzą strukturę harmoniczną akompaniamentu oraz konsekwentnie prowadzą i podkreślają charakterystyczny rytm poloneza, gitara IV realizuje plan basowy. Ze względu na omawianą już przy analizie *Śpiewów mszalnych* diametralnie różną specyfikę powstawania i kształtowania dźwięku w przypadku ludzkiego głosu i instrumentu szarpanego (początek dźwięku, kolejne jego fazy), problemem podczas wykonania utworu może być wspólne inicjowanie oraz kończenie motywów i fraz, a co za tym idzie: logiczne i konsekwentne tworzenie wspólnej kreacji artystycznej. W moim przekonaniu w przypadku tego utworu jest to podstawowa trudność wykonawcza. Doświadczenie nabyte podczas przygotowań do realizacji nagrania oraz sam jego przebieg utwierdziły mnie w przekonaniu o koniecznej obecności dyrygenta podczas wykonania utworu. Stwierdzenie to zamieszczam z uwagi na kuszącą i modną w ostatnich czasach możliwość wykonania utworu bez dyrygenta, natomiast dla wybranego wykonawcy w podwójnej roli: instrumentalisty-dyrygenta. Z uwagi na omówione wcześniej różnice natury podstawowej w obrębie aparatu wykonawczego tego typu koncepcja nie daje większych szans profesjonalnego wykonania.





## Refleksje końcowe

Chwile, w których jednoczą się umysły i siły artystów, ich wrażliwość, doświadczenie i kompetencja w celu powołania do życia wartości duchowej — niemierzalnej przecież — należą do najwspanialszych. Czekają na nie z wielką wiarą. Przekonują o głębokim sensie wytrwałej wieloletniej pracy, często trudnej i bez względu na czas oraz okoliczności konsekwentnej. Należę do osób, którym dane było doznać takich właśnie odczuć. Twórczość gitarowa Józefa Świdra, która swoją obecność zarówno w druku, jak i na estradzie zawdzięcza w pewnym stopniu mojej skromnej osobie, żyje i oddziałuje. Głębia emocji zawarta w utworach gitarowych Józefa Świdra jest teraz wartością dostępną; wierzę, że w świecie gitary stanie się wartością powszechną. Właśnie ta myśl przyświecała mi i przyświeca we wszelkich formach aktywności do tego stanu rzeczy prowadzących.

Od pierwszego kontaktu z kompozytorem — a więc od 1988 roku, tj. od momentu podjęcia przeze mnie pracy w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego, którego Józef Świder był wtedy dyrektorem — darzę go niezmiennie olbrzymim szacunkiem i uznaniem. Wiele jego dzieł, głównie chóralnych, poznawałem jeszcze jako student, członek chóru Akademii Muzycznej w Katowicach. Lata późniejsze pozwoliły mi być prawykonawcą tak wartościowych jego dzieł, jak: *Śpiewy mszalne* czy *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi*. Jako muzyk-instrumentalista odczuwam satysfakcję płynącą z faktu pełnej akceptacji przez Józefa Świdra efektu naszej wspólnej wytężonej pracy: przygotowania partytur utworów gitarowych, jak również utrwalenia kompozycji w formie nagrania CD.

Współpraca na linii twórca — odtwórca przyniosła efekt wymierny. Szczercze wierzę, że utwory gitarowe będące tematem prezentowanych tu rozważań teoretycznych — szczególnie te niepublikowane (ufam, że stan ten w najbliższym czasie ulegnie zmianie) — wzbogacą współczesną literaturę instrumentu oraz na stałe zagospodzą w programach koncertów gita-

rowych. A fakt niezmiennie przychylnego traktowania przez kompozytora gitary, w sytuacji tak olbrzymiego dorobku twórczego oraz stałego zapotrzebowania na kolejne dzieła, głównie przeznaczone na chór, który jest największą muzyczną miłością Józefa Świdra — jest dla mnie ewidentnym dowodem udanej i cenionej przez kompozytora artystycznej współpracy Spaliński — Świder.

\* \* \*

Już po zakończeniu merytorycznej pracy nad tą publikacją — na etapie korekty wydawniczej — otrzymałem z rąk Józefa Świdra wydanie miniatur na 3 gitary oraz wydruk nowej kompozycji na flet i gitarę *Scherzo* (obie pozycje otrzymałem w dniu 21 lutego 2007 roku).

Uznałem, że zaistniała sytuacja, szczególnie ze względu na istotne zmiany dotyczące cyklu miniatur na 3 gitary, wymaga zamieszczenia stosownej informacji. O cyklu miniatur pisałem dokładniej w przypisie na stronie 57. Natomiast o *Scherzo* na flet i gitarę warto wspomnieć choć tyle, że zostało ukończone 20 lutego 2007 roku (informacja uzyskana od kompozytora); utwór ma 102 takty, skomponowany został w tonacji a-moll.

Jako instrumentalista od szeregu lat współpracujący z Józefem Świdrem, propagujący jego twórczość związaną z gitarą, ze szczególną radością przyjmuję fakt ukończenia kolejnej kompozycji z udziałem tego instrumentu. Działając w sposób konsekwentny, dążył będę do możliwie najszybszego zaprezentowania dzieła publiczności oraz archiwizacji kompozycji.

\* \* \*

Niech mi będzie wolno w ostatnich słowach przekazać wyrazy podziękowania wszystkim osobom, których obecność podczas prezentacji estradowych i nagrania, jak również istotne spostrzeżenia oraz uwagi dotyczące strony technicznej i interpretacji utworów gitarowych Józefa Świdra pozwoliły mi w kompleksowy sposób przeanalizować i zarchiwizować te cenne dzieła.

# Aneksy

## A n e k s 1

Wywiad przeprowadzony z Józefem Świdrem  
przez Tomasza Spalińskiego w lipcu 2005 roku\*

**Tomasz Spaliński:** W jaki sposób powstaje nowy utwór muzyczny? Czy Pana kompozycje są efektem nagłej potrzeby twórczej, owocem długotrwałych przemysleń wewnętrznych, czy może konsekwentną „pracą metodyczną”?

**Józef Świder:** Różnie; najlepiej, jeśli wpadnie do głowy spontanicznie jakiś dobry pomysł, ale to się nieczęsto zdarza. Najczęściej jest to rodzaj „pracy metodycznej”.

**T.S.:** Czy sam proces komponowania jest to praca dokładnie zaplanowana, czy może utwór powstaje na bieżąco (najpierw szkic, potem uzupełnienie)?

**J.Ś:** Też różnie — to zależy od pomysłu czy aktualnego samopoczucia.

**T.S.:** Wiadomym jest, że rozwój kompozytora to proces trwający na przestrzeni wielu lat. Proszę opowiedzieć pokrótce o drodze, jaką Pan przebył w poszukiwaniu swego dzisiejszego języka kompozytorskiego.

**J.Ś:** Jak u wielu kompozytorów dzisiejszych, była to droga dość zawiła — na obecny mój język muzyczny największy wpływ miało zainteresowanie się muzyką wokalną (chóralną) — stąd tendencja do niekomplikowania, do pewnej prostoty, liryzmu, śpiewności.

**T.S.:** Czy często zdarza się Panu komponować „na zamówienie”? Jeśli tak, to skąd czerpie Pan pomysły?

---

\* Wywiad został przeprowadzony drogą internetową — data otrzymania: 24 lipca 2005 r. Kompozytor własnoręcznym podpisem udzielił autoryzacji. Dokument ten jest w moim posiadaniu.

**J.Ś:** Zdarzało się, kiedy pisałem opery, czy muzykę do filmów. Trudno mi odpowiedzieć na pytanie skąd pomysły. W każdym razie nie widzę różnic (w moim przypadku) między utworami „na zamówienie” a tymi bez zamówienia.

**T.S.:** Jacy muzycy, kompozytorzy czy inni artyści wywarli największy wpływ na Pana twórczość?

**J.Ś:** Różni — dawno Bach, później O. Messiaen, Bartok, Schubert, Mahler, w jakiś sposób Chopin; trudno tu mówić o bezpośrednim wpływie, raczej o chętnym słuchaniu ich muzyki.

**T.S.:** Jakie kierunki muzyczne (lub inne prądy kulturalne) są Panu najbliższe?

**J.Ś:** Chyba muzyka neoromantyczna.

**T.S.:** Czy Pan, słuchając muzyki, odpoczywa, czy może analizuje każdy utwór z punktu widzenia swego zawodu?

**J.Ś:** Różnie — w zależności od rodzaju słuchanej muzyki, aktualnego nastroju, samopoczucia.

**T.S.:** Jakiej muzyki słucha Pan dla przyjemności, w domowym zaciszu? Czy jest ona dla Pana źródłem inspiracji, kopalnią pomysłów?

**J.Ś:** Słuchanie muzyki niewiele ma wspólnego z własną robotą; jest bierne, a podczas pisania własnych utworów trzeba coś wymyślać, trochę się wysilać.

**T.S.:** Nad czym Pan obecnie pracuje?

**J.Ś:** Piszę kolejne pieśni dla chórów, bo na te moje utwory jest największe zapotrzebowanie i są od razu wykonywane przez liczne chóry.

**T.S.:** Współcześni twórcy mają obecnie w Polsce trudności z wydaniem swych nowych dzieł. Czy w najbliższym czasie rysują się szanse na wydanie najnowszych Pana kompozycji?

**J.Ś:** Raczej nie mam trudności z publikowaniem. Moje utwory chóralne zostały wydane w kilku niemieckich i amerykańskich wydawnictwach (Ferrimontana Edition. Dorn Verlag, Gentry Publications). Od kilku lat współpracuję z bardzo dobrym wydawcą niemieckim Carus Verlag, który wydał już kilkanaście moich pozycji, a w programie są dalsze, łącznie z gitarowymi.

**T.S.:** Z czego wynika Pana filozofia (tak ceniona) pozostawiania artystom realizującym Pańskie dzieła dużej swobody wykonawczej?

**J.Ś:** Myślę, że dobry wykonawca wie, co robić z utworem (w moim przypadku raczej nieskomplikowanym) i chętnie przyjmuje jego propozycje interpretacyjne. Gorzej z gorszymi wykonawcami, a tacy w amatorskich chórach się niestety zdarzają; wtedy odpada przyjemność słuchania własnej muzyki.

**T.S.:** Jaki był początek, kto pierwszy zachęcił Pana do pisania na gitarę?

**J.Ś:** Nigdy nie grałem na gitarze. Do napisania pierwszego utworu gitarowego sprowokował mnie, jak i wielu innych kolegów, Józef Powroźniak, który wydawał liczne zbiory gitarowe. Wtedy napisałem, trochę na wyczucie, *Taniec fantastyczny*, który bywał grany przez lepszych gitarzystów. Na zamówienie festiwalu gitarowego w Esztergom napisałem *Gaude Mater* na orkiestrę gitarową i chór; utwór ten był wykonany na kolejnych dwóch edycjach festiwalu.

Koncert na gitarę i smyczki napisałem z myślą o dobrym gitarzyście i moim młodszym koledze p. Tomaszu Spalińskim, który też był solistą prawykonania i pierwszego nagrania utworu.

**T.S.:** Co jest Pana zdaniem najtrudniejsze w specyfice pisania na gitarę?

**J.Ś:** To, co jest chyba trudne dla wszystkich „niegitarzystów” piszących na ten instrument — możliwości i niemożliwości techniczne instrumentu, którego się nie zna w takim stopniu jak np. fortepianu.

**T.S.:** Jakie nazwiska ze świata gitary są Panu znane, ewentualnie na jakich imprezach gitarowych Pan bywał (Esztergom)?

**J.Ś:** W Esztergom słuchałem wielu wybitnych gitarzystów, ale nazwiska uleciały mi z pamięci; pamiętam świetnych solistów z Kuby, czeskich i węgierskich, a także z ówczesnej NRD.

**T.S.:** Jak Pan ocenia gitarystkę polską?

**J.Ś:** Niestety nie mam w tym temacie rozeznania; znam się za to dość dobrze na polskiej chóralistyce.

**T.S.:** Chciałbym jeszcze poprosić o kilka słów na temat Pana znajomości z Józefem Powroźniakiem.

**J.Ś:** Józefa Powroźniaka znałem od czasów Liceum Muzycznego, którego pierwszym powojennym dyrektorem i założycielem był właśnie Powroźniak — w Liceum uczyłem się w latach 1947—1949. Potem Powroźniak był wieloletnim rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej, gdzie studiowałem i przez pół wieku pracowałem. W ostatniej jego kadencji, w latach 1972—1975 pracowałem z nim jako prorektor Uczelni.

Prof. Powroźniaka lubiliśmy za jego życzliwy stosunek do ludzi, za jego neutralność (polityczną też). Wiedzieliśmy o jego pasji gitarowej, ale jako młodzi kompozytorzy nie mieliśmy większych zainteresowań tym instrumentem. Jego znaczenie w świecie gitarowym miałem możliwość poznać na festiwalach w Esztergom, gdzie jego fama — głównie jako autora encyklopedii gitarowej — była ogromna; był wysoko ceniony przez wszystkich światowych gitarzystów.

**T.S.:** Na zakończenie kilka słów niezbędnych mi do pisanej właśnie przeze mnie pracy: *Gitara w twórczości Józefa Świdra* (tytuł roboczy). Chodzi o parę zdań na temat utworów nagranych przeze mnie na płycie, zdań dotyczących Pana wyobrażeń brzmieniowych (wizji) oraz powodów (okoliczności) powstania.

**J.Ś:** O koncercie gitarowym już wspomniałem — uważam ten utwór za najlepszy ze wszystkich moich pozycji gitarowych i chętnie go słucham w nagraniu p. T. Spalińskiego i żeńskiego kwartetu smyczkowego Akademos.

Krakowski gitarzysta p. Jan Oberbek prosił o religijny utwór na śpiew i gitarę — zrobiłem i wyszły z tego *Śpiewy mszalne* na głos solowy lub jednogłosowy chór z towarzyszeniem gitary. Później gitarę przerobiłem na organy i w tej wersji też jest wykonywany i nagrany.

Miniatury na 3 gitary zrobiłem bez specjalnego powodu; kilka z nich to transkrypcje utworów chóralnych pisanych bez tekstu.

Na temat wizji brzmieniowych nie mam zdania, bo nie znam się na gitarze jako wykonawca.

## Spis kompozycji Józefa Świdra

Poddając badaniom komparatystycznym piśmiennictwo naukowe zawierające spisy kompozycji Józefa Świdra, z zainteresowaniem stwierdziłem istnienie znaczących różnic. Dotyczą one kwestii tak zasadniczych jak: czas powstania dzieła, jego obsada, nazwa, a wręcz pominięcie go w zestawieniu (między innymi dotyczy to niektórych kompozycji gitarowych). Kłopot wydaje się tym większy, że różnice w pewnym momencie wydają się regułą! Zadanie autorów tych publikacji było niezwykle trudne z powodu „artystycznego roztargnienia” samego twórcy, ujawniającego się pod postacią częstych zmian, kolejnych adaptacji, wersji, braku chronologicznego spisu kompozycji, jak również ich posiadania w wersjach niepublikowanych w prywatnych archiwach *etc.* Zachowując respekt i szacunek do naukowych analiz oraz dając sposobność czytającemu te słowa zajęcia indywidualnego stanowiska, zdecydowałem się przedstawić oba spisy, dystansując się od komentarza. Różnice dotyczą lat 1950—1978, tj. rozpiętości czasowej katalogu Iwony Bias. Spis kompozycji Józefa Świdra w opracowaniu Krystyny Turek obejmuje lata 1952—2002. Spisy przedstawiam w kolejności alfabetycznej nazwisk autorek.

### Spis kompozycji według Iwony Bias\*

- 1950** *Toccata na fortepian*
- 1951** *Wokaliza na sopran i altówkę*  
*Toccata na trąbkę i fortepian*
- 1952** *Ballada złocista na chór męski i orkiestrę*
- 1953** *Erotyk na chór żeński i orkiestrę.*  
*Mozaika kołędowa na chór mieszany a cappella. Słowa ludowe.*  
*Allegro, moderato per due pianoforti.*  
*Sonata na fagot i fortepian.*
- 1954** *Msza na chór mieszany, solistów i organy do tekstu łacińskiego*
- 1955** *Koncert na fortepian i orkiestrę*  
*4 pieśni na sopran lub tenor z fortepianem do wierszy L. Staffa*  
*i J. Tuwima (Nokturn I, Nokturn II, Przypomnienie, Fletnia tajemna).*  
*Medytacja na sopran i organy do tekstu J. Lieberta.*  
*Chorał na sopran, tenor i organy do tekstu J. Lieberta.*
- 1956** *Koncert na sopran i orkiestrę*  
*Sonata na skrzypce i fortepian*

---

\* I. B i a s: *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Akademii Muzycznej w Katowicach*. W: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”. Nr 20. Katowice: Akademia Muzyczna, 1980, s. 118—125.



- Piękna noc* na chór mieszany *a cappella*. Słowa: J.W. Goethe. Tłumaczenie: L. Lewin.
- 1958** *Trzy pieśni do słów K.I. Gałczyńskiego* na chór mieszany *a cappella*: *Gdy próg domu przestępujesz, Ile razem dróg przebytych, Pokocham ciebie. Nokturn (Świętojańska noc)*. Pieśń na chór mieszany *a cappella* do słów L. Staffa.
- 1959** *Sonata na wiolonczelę i fortepian*  
*Msza* na chór męski, solo sopran i tenor z organami do tekstu polskiego
- 1960** *Symfonia na orkiestrę*  
*Perpetuum mobile* na fortepian  
*Rozmítowała się ma dusza*. Pieśń na chór mieszany *a cappella* do słów J. Kasprowicza.  
*Kotysanka (Pieśń o nocy)* na chór męski *a cappella* do słów M. Konopnickiej.  
*Stoimy na granicy* na sopran z fortepianem do słów Z. Herberta.  
*Komużeś ty potrzebne* na sopran z fortepianem do słów J. Lieberta.  
*Śnieg*. Pieśń na chór żeński lub dziecięcy *a cappella*. Słowa: J. Liebert.  
*Muzyka poranna*. Pieśń na chór żeński lub dziecięcy *a cappella*. Słowa: J. Liebert
- 1961** *Kantata „Wieczne lato”* do słów K.I. Gałczyńskiego na alt solo, na chór męski i orkiestrę symfoniczną lub fortepian. Części: *Prolog, Wieczór, Noc, Jezioro, Burza, Epilog*.  
*Concertino da camera per 5 gruppi concertanti*.  
*Dzika róża*. Pieśń na chór mieszany *a cappella*. Słowa: K.I. Gałczyński.  
*Pieśń o gwieździe* na chór mieszany *a cappella*. Słowa: B. Ostromecki.  
*Cisza leśna*. Pieśń na chór mieszany *a cappella*. Słowa: L. Staff.
- 1962** *Kantata „Pieśń o Ojczyźnie”* do słów K.I. Gałczyńskiego na sopran lub tenor solo, chór mieszany (amatorski) i orkiestrę symfoniczną.  
*Mały koncert na chór i zespół kameralny* do słów K.I. Gałczyńskiego.  
*Kaprys* na klarnet i fortepian.  
*Stoisz i grasz na skrzypcach*. Pieśń na chór mieszany *a cappella* do słów J. Iwaszkiewicza.
- 1963** *Koncert na flet, obój, klarnet, fagot, smyczki i perkusję*.  
*Taniec na skrzypce i fortepian*.  
*Gabrys*. Pieśń na chór mieszany *a cappella*. Słowa: J. Tuwim.  
*Cuda i dziw*. Pieśń na chór mieszany *a cappella*. Słowa: J. Tuwim.
- 1964** *Trzy pieśni na mezzosopran alt i orkiestrę symfoniczną*. Tekst: Z. Herbert z tomiku *Hermes, pies i gwiazda (Niepoprawność, Zbieracz bambusu, Pudełko zwane wyobraźnią)*.  
*Oda do muzy* — kantata na chór mieszany i orkiestrę do słów A. Baumgardena.
- 1965** *Rondo concertante* na organy, fortepian i orkiestrę.  
*Serenada* na 2 puzony, róg, tubę i fortepian.  
*Canzonette senza parole per voce e pianoforte*.

- Kochasz ty dom.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: M. Konopnicka.
- Piosenki liryczne* do słów W. Broniewskiego na 3-głosowy chór mieszany a cappella. (Poezja, *Ciemny kraj*, „*Warum*”, *Stowik*, *O radości*).
- 1966** *Dwie pieśni* do słów K.I. Gałczyńskiego na chór męski a cappella (*Zachłystnąć się tobą*, *Dwie gitary*).
- Piosenka o Wicie Stwoszu* na chór męski, sopran solo i organy. Słowa: K.I. Gałczyński.
- 1967** *Taniec fantastyczny* na gitarę.
- 1968** *Niebo złote ci otworzę.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: K.K. Baczyński.
- Śląsk śpiewa.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: J. Tuwim.
- Nasz górnik.* Pieśń na chór męski a cappella. Słowa: K.I. Gałczyński.
- 1969** *Brzoza.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: K. Broll-Jarecka.
- Hasło.* Pieśń na chór męski a cappella. Słowa: K.I. Gałczyński.
- 1970** *Magnus.* Opera w trzech aktach z prologiem według libretta T. Kaszczuka i T. Kijonki.
- Płyną barki Odrą.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- Pieśń o Odrze* na chór mieszany a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- Stary szyb.* Pieśń na chór męski a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- Nim przyjdzie wiosna.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: J. Iwaszkiewicz.
- Ojczyzna.* Pieśń na chór żeński lub dziecięcy. Słowa: Cz. Janczarski.
- Pochód.* Pieśń na chór żeński lub dziecięcy. Słowa: Cz. Janczarski.
- Piosenka.* Pieśń na chór żeński lub dziecięcy. Słowa: E. Szymański.
- 1971** *Tryptyk powstańczy.* Oratorium na sopran i bas solo, 2 chóry, orkiestrę symfoniczną i orkiestrę dętą do słów T. Kijonki.
- Piosenka dla nas* na chór mieszany a cappella. Słowa: K. Broll-Jarecka.
- Ziemio śląska.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- Czy jest nad ciebie bliższa.* Pieśń na chór mieszany a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- 1972** *Pieśń ratowników górniczych* na chór męski a cappella. Słowa: T. Kijonka.
- Mistrzu z Torunia.* Pieśń na chór żeński lub dziecięcy. Słowa: J. Łukowski.
- 1974** *Wit Stwosz.* Opera w trzech aktach z prologiem i epilogiem według libretta T. Kijonki.
- 1975** *Z tamtych dni.* Oratorium na sopran, mezzosopran i baryton solo, 3 chóry: żeński, męski i mieszany i orkiestrę symfoniczną. Części: Ostinato, Rondo, Arioso, Finale.
- Miniatury liryczne per flauto, oboe, clarinetto, corno, fagotto.* Kwintet na flet, obój, klarnet, fagot i róg.
- Gaude Mater* na chór mieszany i zespół gitarowy.
- 1976** *Mała symfonia* w trzech częściach na orkiestrę dętą.
- Poemat stalowy.* Oratorium na tenor i bas solo, głos recytujący, chór i orkiestrę.

- 1977** *Bal baśni*. Opera w trzech aktach według libretta T. Kijonki.  
**1978** *5 pieśni do słów A. Mickiewicza* na chór mieszany a cappella.  
*3 wokalizy* — etiudy na chór żeński.

Muzyka do 7 filmów.

Ilustracje muzyczne do 18 audycji radiowych i telewizyjnych oraz 10 sztuk teatralnych.

### Spis kompozycji według Krystyny Turek\*

- 1952** *Allegro i moderato* na dwa fortepiany.  
*Burlesca i Allegro* na fagot i fortepian.  
*Concertino* na trąbkę i fortepian.  
**1953** *4 pieśni* do słów L. Staffa i J. Tuwima.  
*Sonata na wiolonczelę i fortepian*.  
**1954** *Koncert na fortepian i orkiestrę*.  
**1955** *Missa simplex* na chór mieszany i organy.  
*Mozaika kołędowa*.  
**1956** *Koncert na sopran i orkiestrę*.  
*Rozmitowała się ma dusza* na chór mieszany do sł. J. Kasprowicza.  
*Niebo złote ci otworzę* na chór mieszany do sł. K.K. Baczyńskiego.  
*Nokturn* na chór mieszany do sł. L. Staffa.  
**1957** *Sonata na skrzypce i fortepian*.  
*3 pieśni chóralne* do sł. K.I. Gałczyńskiego (*Gdy próg domu przestępujesz, Ile razem dróg przebytych, Pokochałem ciebie*).  
**1958** *Wieczne lato*, kantata na chór męski, solo alt i orkiestrę symfoniczną.  
*Cisza leśna* na chór mieszany do sł. L. Staffa.  
**1959** *Canzonette senza parole* (4 wokalizy) na sopran i fortepian.  
**1960** *Pieśń o Ojczyźnie* kantata na tenor solo, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.  
*Stoisz i grasz na skrzypcach* na chór mieszany do sł. J. Iwaszkiewicza.  
*Nim przyjdzie wiosna* na chór mieszany do sł. J. Iwaszkiewicza.  
*Gabryś* na chór mieszany do sł. J. Tuwima.  
**1961** *Piosenki liryczne* na chór mieszany do sł. W. Broniewskiego (*Poezja, Ciemny krąg, Warum, Słowik, O radości*).  
*Garniemy się do muzyki* na chór dziecięcy i zespół instrumentalny do sł. K.I. Gałczyńskiego.  
**1962** *Kaprys* na klarnet i fortepian.  
*Symfonia* na orkiestrę dętą.  
**1963** *Koncert na 4 instrumenty dęte i orkiestrę*.  
*Perpetuum mobile* na fortepian.

---

\* *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Oprac. i red. K. Turek. Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia, 2003, s. 164—174.

- 1964** *Śląsk śpiewa* do sł. J. Tuwima na chór mieszany.  
*Trzy pieśni do słów Z. Herberta* na baryton i orkiestrę symfoniczną.  
*Muzyka poranna — 6 pieśni do sł. J. Lieberta na chór żeński.* (*Muzyka poranna, Śnieg, Deszcz, Wiosna, Jeziora górskie, Dobry wieczór*).
- 1965** *Concertino da camera per 5 gruppi concertanti.*  
*5 pieśni* na chór męski, do sł. W. Broniewskiego (*Jaskółka, Brzozy, Kwiaty, Słowik, Pole*).
- 1966** *Mała serenada* na 2 puzony, róg, tubę i fortepian.
- 1967** *Piosenka o Wicie Stwoszu* do sł. K.I. Gałczyńskiego na sopran solo, chór męski i organy.  
*Brzoza* na chór mieszany do sł. K. Jareckiej.  
*Odra, Ziemio śląska — 2 pieśni* na chór mieszany do sł. T. Kijonki.  
*Dwie gitary, Zachłystnąć się tobą* na chór męski.
- 1970** *Opera Magnus* do libretta T. Kijonki.
- 1971** *Muzyka do filmu Gdzie jest generał*, reżyser — T. Chmielewski.
- 1972** *Oratorium Z tamtych dni* do tekstu T. Kijonki na sopran, tenor solo, chór żeński, chór mieszany i orkiestrę.  
*4 Klavierstücke na fortepian.*
- 1974** *Opera Wit Stwosz* do libretta T. Kijonki.
- 1975** *Tryptyk Powstańczy* na sopran i bas solo, 3 chóry, orkiestrę symf. i orkiestrę dętą.  
*Idylla, Scherzo* na małą orkiestrę dętą.
- 1977** *Opera dla dzieci Bal Baśni.*  
*Pięć pieśni do słów A. Mickiewicza* (*Nad wodą wielką i czystą, Te rozkwitłe świeżo drzewa, Polały się łzy, Moja pieszczoszka, Do samotności*).
- 1978** *Oratorium Poemat stalowy* na głosy solowe, recytacje, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.
- 1979** *Miniatury liryczne* na kwintet instrumentów dętych.  
*Quattro pezzi per coro misto, (Cantus gloriosus, Cantus tristis, Canon, Rondo)* tekst sylabowy.
- 1980** *Oratorium Silesiana* do tekstu T. Kijonki na sopran, tenor, bas, chór i orkiestrę.  
*Grande Valse chorale, Marche* na chór mieszany, tekst sylabowy.
- 1981** *Tutaj, Oto ziemia — 2 pieśni* na chór mieszany do sł. E. Stachurskiego.  
*Listopad, Szeleszczą opowieści — 2 pieśni* na chór mieszany do sł. A. Grzyba.  
*Kanonada — 9 kanonów* na chór.  
*Scherzo* na orkiestrę dętą.  
*Polskie śpiewy* na chór mieszany i orkiestrę do sł. T. Różewicza, S. Nowaka, K.K. Baczyńskiego.
- 1982** *10 pieśni do słów poetów Polskich:* M. Rej — *O Wszechmogący Boże*, J. Kochanowski — *Pieśń*, M. Sęp-Szarzyński — *O nietrwalej miłości świata tego*, J. Słowacki — *Wierzę*, Z. Krasiński — *Hymn*,

- C.K. Norwid — *Moja piosenka*, S. Wyspiański — *Oczyść mą duszę święty Boże*, J. Czechowicz — *Modlitwa żałobna*, K.K. Baczyński — *Modlitwa do Bogarodzicy*, Z. Herbert — *Usta proszą*.
- 1983** *Ewokacje* na fortepian i orkiestrę smyczkową.  
*Samogłoski* na chór żeński, tekst sylabowy.  
*Od rana do wieczora* 8 piosenek na chór dziecięcy z fortepianem do tekstów M. Świdra.  
 4 *Pieśni* do słów L. Staffa (*Lubię u schyłku dnia, Pory roku, Kto szuka Cię... Jesień*).
- 1984** *Jesienne pieśni* na głos niski i fortepian do słów A. Błoka.  
*Una bella canzone* na chór mieszany.  
*Canzonetta di Natale* na chór mieszany.  
*Polonaise* na chór mieszany.
- 1985** *Ave Maria* na chór mieszany.  
 „domisol” wokaliza na chór żeński lub męski.  
*Alla polacca*, polskie melodie i rytmy na chór żeński lub dziecięcy.  
 „telemele” wokaliza na chór żeński lub męski.  
 „lamami” wokaliza na chór żeński lub męski.  
 „tikitiki” wokaliza na chór żeński lub męski.  
*Pozdrowienie Matki Bożej św. Franciszka z Asyżu* na chór mieszany.
- 1986** *Rymowanki* — 10 piosenek na chór dziecięcy do słów J. Ficowskiego i S. Grochowiaka.  
*Pater noster* na chór mieszany.  
*A little vocal concerto* na chór żeński.  
*Cantate Domino* na chór mieszany.
- 1987** *Vom Aufgang der Sonne* (Psalm 113) na chór mieszany i organy.  
*Wie Weihrauch steige mein Gebet* (Psalm 141) na chór mieszany i organy.  
*Chanson d'amour* na chór mieszany.  
*Walzer* na chór mieszany.  
*Libera me* na chór mieszany.  
*Magnificat* do tekstu niemieckiego.  
*Polnischer Tanz* (Oberek) na chór żeński.  
 5 piosenek dla dzieci na chór dziecięcy do sł. J. Ratajczaka (*Liście, Dróżka przez pole, Pytania, Nad stawem, Liść*).
- 1988** *Magnificat* do tekstu łacińskiego na chór mieszany.  
*Beatus vir* na chór mieszany.  
*Laudate pueri* na chór mieszany.  
*Dixit Dominus* na chór mieszany.  
*Ave maris stella* na chór mieszany.  
 3 *piosenki* na chór dziecięcy do sł. T. Kubiaka (*Dziwy, Niby obłoki, Taka sobie muzyczka*).
- 1989** *Ostinato* na chór żeński.  
*Piccola improvvisazione* na chór żeński.  
*Missa angelica* na chór mieszany, solo sopran i orkiestrę smyczkową.

- 1990** *Requiem aeternam, Trauermarsch* na chór mieszany.  
*Missa in re* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową.
- 1991** 50 kolęd polskich na chóry mieszane, żeńskie i męskie (opracowanie).  
*Come Christians, join to sing* na chór mieszany.
- 1992** *Piece ridicule* na organy.  
*Improwizacja* na klarnet i fortepian.  
*Cappriccioso-amoroso* na chór żeński i fortepian.
- 1993** *Piece sentimentale* na organy.  
2 kotłysanki na chór żeński do sł. J. Czechowicza (*Śpij syneczku, Dawno już ucichł*).  
*Missa brevis* na chór męski i żeński.  
3 piosenki na chór dziecięcy do sł. J. Kulmowej (*Marzenia, Gdzie jest wiosna, Zasypianie maku*).
- 1994** *Circus music* na wielką orkiestrę dętą.  
*Piosenki dla najmłodszych* 10 piosenek na chór dziecięcy (*Krakowiak, Wieczór wigilijny, Piosenka o batwanku, Polka wiosenna, Marsz, Kujawiak dla przedszkolaka, Nadwiślański mazurek, Zatrzymać lato, Wielkanoc, Rogaliki*).
- 1995** *Miserere* na chór mieszany.  
*Canticum novum* na chór mieszany.  
*Amor et caritas* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych.  
*Da nobis caritatem* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych.  
*Canticum canticorum* na chór mieszany i kwartet instrumentów dętych.
- 1996** *Alleluja* na chór mieszany i organy (fortepian).  
*Jubilare Deo* na chóry mieszane i męskie.
- 1997** *Herr, erbarme Du Dich meiner* — motet na chór mieszany do sł. Cl. Brentano.  
*Taniec* na chór mieszany do sł. K.K. Baczyńskiego.  
*Piosenka o szczęściu* na chór mieszany do sł. K.K. Baczyńskiego.  
*Nulla dies sine musica* na chór mieszany.
- 1998** *Psalm 150 (Chwalcie Pana)* na chór mieszany.  
3 pieśni sakralne do sł. M. Konopnickiej.
- 1999** *Missa festiva* na dwa chóry mieszane, orkiestrę smyczkową i organy.
- 2000** *Canti laudantes* na solo sopran, chór mieszany i orkiestrę smyczkową.
- 2001** *Te Deum* na solo sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.
- 2002** *Salve Regina* na chór mieszany.  
*Da pacem Domine* na chór mieszany.  
*De profundis* na chór mieszany.  
*Missa corale* na chór mieszany.

### Przykłady literatury gitarowej powstałej w Polsce w ostatnich kilkudziesięciu latach

Przykłady powstałej w ostatnich kilkudziesięciu latach literatury na gitarę lub z udziałem gitary podaję z zachowaniem układu alfabetycznego nazwisk. Dokonując wyboru, kierowałem się ich popularnością wśród koncertujących gitarzystów, sukcesem kompozycji podczas międzynarodowych lub ogólnopolskich konkursów kompozytorskich, jak również pozycją i znaczeniem ich twórców dla muzyki polskiej. Należy pamiętać, iż w przypadku niektórych nazwisk wymienione utwory stanowią skromny ułamek twórczości kompozytora związanej z gitarą. Tworzenie leksykonu kompozytorów piszących na gitarę czy też katalogu ich dzieł nie jest moją intencją. Lista zamieszczonych przykładów, w kontekście całej powstałej w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat literatury instrumentu, w swym wymiarze nader skromna, jest rezultatem mojego indywidualnego wyboru. Nawet pobieżna jej analiza zmusza do refleksji będących pozytywną recenzją rodzaju i rozmiaru przeobrażeń, jakie nastąpiły w gitarystyce polskiej, tych jakościowych — w domyśle — związanych z formatem instrumentalnego wykonawstwa, jak również mentalnych, wyrażających się powagą traktowania instrumentu. Uzmysłwienie Czytelnikowi tego faktu pozostaje intencją piszącego te słowa. Przypomnijmy, że gitarę wprowadzono do szkolnictwa wyższego początkowo jedynie jako drugi instrument na Wydziale Wychowania Muzycznego PWSM w Łodzi dopiero w 1963 roku, jako instrument główny zaś (wtedy w nomenklaturze: gitarę specjalną) — w tej samej uczelni w 1971 roku<sup>1</sup>. Lista nie zawiera utworów gitarowych Józefa Świdra. W nawiasie podana jest data powstania kompozycji.

#### Gitara solo

##### **Jerzy Bauer**

*Barwy i rytmy w ruchu* (1988), utwór nagrodzony na konkursie kompozytorskim Radia Francuskiego w Paryżu.

*Racconto di una chitarra* (1977), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM.

*Improwizacja jubileuszowa Aretuzy* — na 110. rocznicę urodzin Karola Szymanowskiego (1993), utwór nagrodzony na I Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1993 — I nagroda.

*Variations by means of BACHCABACHAB* (1995), utwór nagrodzony na II Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1996 — I nagroda.

---

<sup>1</sup> J. J a n y s t: *Kazimierz Sosiński 1909—1984*. „Poradnik Muzyczny” 1984, nr 7–8, s. 26.

**Edward Bogusławski**

*Muzyka na gitarę* (1993)

**Bartłomiej Budzyński**

*Sonata* (1980), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM — 1981 — III nagroda.

*Cztery improwizacje* (1981), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1993 — III nagroda.

**Marcin Dylla**

*Fantazja* (1994), utwór nagrodzony na IV Konkursie Kompozytorskim im. A. Krzanowskiego 1994 — I nagroda.

**Andrzej Dziadek**

*Pieśń na gitarę* (1993).

**Jacek Grudzień**

*Androvanda* (1986), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1995 — III nagroda.

**Jan Wincenty Hawel**

*Koncert na gitarę solo* (1978)

*Fantazja zimowa* (1985), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM — 1985 — III nagroda.

**Jan Edmund Jurkowski**

*Sonata akademicka* (1982)

**Ryszard Klisowski**

*Lineamenti* (1975), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM — 1975 — II nagroda.

**Andrzej Krzanowski**

*Sonata na gitarę solo* (1990).

**Robert Kurdybacha**

*Solo na gitarę solo* (1993), utwór wyróżniony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1993.

**Mieczysław Makowski**

*Variazzioni barocco* (1978), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM — 1978 — I nagroda.

*Toccata brillante* (1993), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1993.

*Capriccio* (1995), utwór wyróżniony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — Tychy 1995.

**Piotr Moss**

*5 impromptus per chitarra* (1982).

**Stanisław Mroński**

*Hommage á Chopin* (1971).

*Sześć mazurków* (1975), utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM — 1975 — I nagroda.

**Marek Pasieczny**

*Homenaje a Manuel de Falla* (2003), utwór nagrodzony na II Konkursie Kompozytorskim im. T. Ochlewskiego, Kraków — I nagroda.



**Józef Podobiński**

*Suita na gitarę solo* (1977).

*Kotysanka* (1968).

**Witold Rudziński**

*Fantazja góralska* (1970).

**Bogusław Schäffer**

*Pięć fragmentów na gitarę solo* (1970).

**Witold Szalonek**

*Canzonetta* (1968).

**Aleksander Tansman**

*Cavatina* (1950).

*Danza pomposa* (1961).

*Suita in modo Polonico* (1962).

*Hommage á Chopin* (1969).

*Pezzo in modo antico* (1970).

*Variations sur un thème de Scriabine* (1972).

**Andrzej Wendland**

*Dwa impromptu* (1975) utwór nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Kompozycji na Gitarę Klasyczną — LIM.

**Franciszek Wieczorek**

*Fantazja na temat polskiej pieśni ludowej „Wierzba”* (1988), utwór nagrodzony na konkursie kompozycji na gitarę w ramach festiwalu gitarowego Śląska Jesień Gitarowa — Tychy 1988.

**Koncerty na gitarę****Edward Bogusławski**

*Concerto per chitarra e orchestra* (1992).

**Bartłomiej Budzyński**

*Koncert* (2000) — na gitarę i orkiestrę.

*Koncert na cztery gitary i orkiestrę* (1987).

**Andrzej Dziadek**

*Muzyka koncertująca* (1994) — na gitarę i orkiestrę smyczkową.

**Czesław Grabowski**

*Koncert śląski* (1988) — na gitarę i orkiestrę smyczkową.

*Muzyka na gitarę i orkiestrę kameralną* (1978).

**Aleksander Lasoń**

*Sinfonia concertante* (2004) — na gitarę amplifikowaną i orkiestrę kameralną.

**Mieczysław Makowski**

*I koncert na gitarę i orkiestrę kameralną* (1980).

*II koncert na gitarę i orkiestrę kameralną in modo polonico* (1984).

*Swinging variations* (1978) — na gitarę i orkiestrę kameralną.

**Marek Pasieczny**

*Concertino* (2001) — na gitarę i orkiestrę kameralną.

*Movie Picture Concerto Score* (2003) — na gitarę i orkiestrę.

**Bronisław Kazimierz Przybylski**

*Six for six* — utwór inspirowany książką R.A. Moody'ego *Życie po życiu* (1990).  
*Cztery nokturny kurpiowskie* (1973).

**Bogusław Schäffer**

*Concert na gitarę z towarzyszeniem orkiestry* (1984).

**Aleksander Tansman**

*Concertino* (1945) — na gitarę z towarzyszeniem orkiestry.

**Joanna Wnuk-Nazarowa**

*Morze Śródziemne, żegnaj. Próba rekonstrukcji* (1986) — na dwie gitary i orkiestrę.

**Zespoły gitarowe****Bartłomiej Budzyński**

*Cieszyński Festiwal Gitarowy* (1980) — na dwie gitary (1982 — wersja na cztery gitary).

*Góreckiada* (1981) — na cztery gitary (1986 — wersja na osiem gitar).

*Three Polish Tunes* (1985) — na trzy gitary.

**Bronisław Kazimierz Przybylski**

*Costellazioni* (1979) — na dwie gitary.

**Jacek Rabiński**

*Amusement* (1986) — na dwie gitary + dwie pałeczki z twardą, gumową główką.

**Kazimierz Serocki**

*Krasnoludki* (1953) — miniatury dla dzieci (1975 — wersja na trzy gitary).

**Witold Szalonek**

*Invocazioni — Omaggio a prof. dr Helmut Kopf* (1992) — na dwie gitary.

**Zespoły kameralne z udziałem gitary**

Wymieniam w tym miejscu kilka utworów z udziałem gitary, głównie ze względu na interesujące obsady instrumentalne.

**Zbigniew Bargielski**

*Notturmo* (1984) — na skrzypce i gitarę.

*Czarne lustro* (1984) — na akordeon i gitarę.

**Jerzy Bauer**

*Monologi dialogujące* (1984) — na flet i gitarę.

**Edward Bogusławski**

*Trio per flauto, oboe e chitarra* (1971).

**Bogdan Dowlasz**

*Abhoc et ab hac* (1989) — na flet, gitarę i akordeon.

**Ryszard Gabrys**

*Metafory miłosne* (1973) — na głos męski i gitarę do słów *Pieśni nad pieśniami* Jana Kochanowskiego.

**Henryk Mikołaj Górecki**

*La Musiquette* (1967) — na dwie trąbki i gitarę.

**Czesław Grabowski**

*Postludium* (1975) — na altówkę, gitarę, klarnet basowy i bongosy.

*Obraz w trzech kolorach* (1979) — na dwa flety altowe, trzy wiolonczele i dwie gitary.

*Obraz II* (1981) — na dziewięć instrumentów strunowych.

**Włodzimierz Kotoński**

*Trio* (1960) — na flet, gitarę i perkusję.

**Piotr Moss**

*Tempo di tango* (2000) — na flet, gitarę i altówkę.

**Bronisław Kazimierz Przybylski**

*Concerto della morte dellavita* (1991) — na dwie gitary, obój i wiolonczelę.

**Kazimierz Pyzik**

*Oktet na instrumenty szarpane* (1981) — na mandolinę, gitarę, gitarę hawajską, banjo, cytrę, harfę, klawesyn i kontrabas.

**Edward Sielicki**

*Trio* (1986) — na akordeon, gitarę i wibrafon.

**Władysław Skwirut**

*Kontrafaktura* (1972) — na dwie gitary, gitarę basową, perkusję jazzową.

*Concerto* (1980) — na instrumenty perkusyjne i strunowe (osiemnaście instrumentów perkusyjnych — czterech wykonawców, gitara, harfa, fortepian).

**Witold Szalonek**

*W stronę Matego Księcia* (1995) — na flet, gitarę i instrumenty perkusyjne.

**Józef Szwed**

*Gitariada* (1967) — na troje skrzypiec, gitarę i dwie wiolonczele.

**Tadeusz Wielecki**

*Gest duszy* (1989) — na organy, akordeon, syntezator, gitarę i perkusję.

**Lidia Zielińska**

*Assacaglia* (1980) — dla pięciu instrumentalistów (flet altowy, altówka, marimbafon, gitara, harfa), utwór nagrodzony na VII Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek — Mannheim 1981 — I nagroda w kategorii utworów kameralnych.

## Kompozycje orkiestrowe z udziałem gitary

**Tadeusz Bard**

*Espressioni varianti* (1959) — *per violino e orchestra*, partia dla jednej gitary.

*Love song* (1961) — partia dla jednej gitary.

*Tomorrow* (1966) — partia dla jednej gitary.

**Jan Fotek**

*Malowanki* (1964—1965) — na zespół wokально-instrumentalny, partia dla dwóch gitar.

**Henryk Mikołaj Górecki**

*Canti Strumentali* (1962) — dla piętnastu wykonawców, partia dla jednej gitary.

**Włodzimierz Kotoński**

*A Batterie* (1966) — na duży zespół wykonawczy, partia dla jednej gitary.

**Roman Palester**

*Śmierć Don Juana* (1963) — trzy fragmenty symfoniczne, partia dla jednej gitary.

*Metamorfozy* (1968—1970) — partia dla jednej gitary.

*V symfonia* (1977—1981) — partia dla jednej gitary.

**Krzysztof Penderecki**

*Canticum Canticorum Salomonis* (1970—1973) — na chór i orkiestrę, partia dla jednej gitary.

*The Devils of Loudun* (1969) — opera w trzech aktach, partia dla jednej gitary.

**Marta Ptaszyńska**

*Improvisations* (1968) — na orkiestrę, partia dla jednej gitary.

**Bogusław Schäffer**

*Topofonica* (1959—1960) — na czterdzieści instrumentów, partia dla jednej gitary.

*Collage* (1964) — na orkiestrę kameralną, partia dla jednej gitary.

**Kazimierz Serocki**

*Heart of the night* (1956) — cykl pieśni na baryton i orkiestrę do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, partia dla jednej gitary.

*Impromptu fantasque* (1973) — na taśmę, mandoliny, gitary, perkusję i fortepian, partia dla 3—6 gitar<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J. P i e t r u c h a: *Polska powojenna literatura gitarowa. Katalog utworów*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem F. Wieczorka na Wydziale Instrumentalnym. Katedra Akordeonu i Gitary Akademii Muzycznej. Katowice 1995, s. 5–42.



## Bibliografia

- 30 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*. Red. L. Markiewicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.
- Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach*. Red. K. Ponińska. Katowice: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Bauman-Szulakowska Jolanta: *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945—1995*. Katowice: Akademia Muzyczna, 2001.
- Bias Iwona: *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Akademii Muzycznej w Katowicach*. W: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”. Nr 20. Katowice: Akademia Muzyczna, 1980.
- Bocek Ewa, Kornecki Andrzej, Turek Krystyna: *Kompozytorzy i muzykolodzy środowiska katowickiego*. Katowice: Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1982.
- Chomiński Józef, Wilowska-Chomińska Krystyna: *Formy muzyczne*. T. 1. *Teoria formy i małe formy instrumentalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- Cierpiot Henryk: *Bez jubileuszu*. „Tak i nie” 1987, nr 20.
- Cofalik Antoni: *Notatnik metodyczny. O grze skrzypcowej i jej nauczaniu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.
- Czek (pseud.): *Sylwetka muzyka*. „Katowicki Informator Kulturalny” 1977, nr 10.
- Encyklopedia Muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995 (hasło: Świder Józef, s. 885).
- Gabrys Ryszard: *Górnośląski krąg kompozytorów*. „Studio” [Almanach literacko-artystyczny Wydawnictwa „Śląsk”] 1981.
- Janyst Janusz: *Kazimierz Sosiński 1909—1984*. „Poradnik muzyczny” 1984, nr 7—8.
- Jarzębska Alicja: *Z dziejów myśli o muzyce*. [„Musica Iagiellonica”]. Kraków 2002.
- Kochańska Anna: *Trzy utwory na fortepian i orkiestrę Józefa Świdra*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem J. Bobrowskiej na Wydziale Kompozycji, Teorii i Edukacji Muzycznej. Katowice 2000.
- Markiewicz Leon: *Główne tendencje twórcze w katowickim środowisku kompozytorskim*. „Muzyka” 1974, nr 2.
- Markiewicz Leon: *Słowo o kompozytorze*. W: *Magnus*. Program Państwowej Opery Śląskiej. Bytom 1970.

- Markiewicz Leon: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Nr 11. Katowice 1974.
- Markiewicz Leon: *W obliczu muzycznego dwudziestolecia*. „Zaranie Śląskie” 1965, nr 1.
- Markiewicz Leon: *XXXV lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*. W: „Zeszyty Naukowe”. Nr 6. Katowice: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1965.
- Markiewicz Leon: *Życie muzyczne*. W: *Województwo katowickie w Polsce Ludowej*. Red. J. Gliszczynski. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1967.
- Markowski Andrzej, Pawelec Radosław: *Słownik wyrazów obcych i trudnych*. Warszawa: Wilga, 2003.
- Michałowski Józef: *Józefa Świdra droga do opery*. W: *Wit Stwosz*. Program Państwowej Opery Śląskiej. Bytom 1974.
- Mika Bogumiła: *Zawsze dużo komponowałem*. „Śląsk” 2004, nr 100.
- Pietrucha Janusz: *Polska powojenna literatura gitarowa. Katalog utworów*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem F. Wieczorka na Wydziale Instrumentalnym. Katedra Akordeonu i Gitary Akademii Muzycznej. Katowice 1995.
- Powroźniak Józef: *Gitara od A do Z*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Schäffer Bogusław: *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Wyd. 2. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Oprac. i red. Krystyna Turek. Cieszyn: Uniwersytet Śląski. Filia, 2003.
- Świder Józef: *Czarny i zielony*. „Śląsk” 1987, nr 6.
- Świder Józef: *Sami o sobie*. „Śpiewak Śląski” 1986, nr 3–4.
- Trois nouvelles Études*. Red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. W: Fryderyk Chopin: *Dziela wszystkie*. T. 2: *Etiudy na fortepian*. Instytut Fryderyka Chopina. Warszawa–Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949.
- Wendland Andrzej: *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*. Łódź: ARS LONGA EDITION, 1996.

## Indeks nazwisk

### A

Allinówna Stefania 16, 21

### B

Bach Johann Sebastian 96, 174

Baczyński Krzysztof Kamil 179, 180, 181,  
182, 183

Bard Tadeusz 188

Bargielski Zbigniew 187

Bartok Bela 174

Bauer Jerzy 184, 187

Bauman-Szulakowska Jolanta 191

Baumgardten Aleksander 178

Beethoven Ludwig van 19

Berg Alban 22

Bias Iwona 177, 191

Błok Aleksander 182

Bobrowska Jadwiga 191

Bocek Ewa 191

Bogusławski Edward 20, 185, 186, 187

Borgiel Józef 21

Borowicz Lukasz 130

Boulanger Nadia 19

Brentano Clemens 183

Broll-Jarecka Krystyna 179

Bronarski Ludwik 192

Broniewski Władysław 179, 180, 181

Budzyński Bartłomiej 185, 186, 187

### C

Chmielowski Tadeusz 181

Chmielowska Wanda 16, 21

Chodkowski Andrzej 191

Chomiński Józef 191

Chopin Fryderyk 15, 38, 58, 86, 174,  
185, 186, 192

Cienciała Wiesław 20

Cierpiot Henryk 191

Cofalik Antoni 7, 191

Czechowicz Józef 182, 183

### D

Daszek Jan 20

Debussy Claude 7, 19

Dowłasz Bogdan 187

Drohomirecki Józef 16

Dylla Marcin 185

Dziadek Andrzej 20, 185, 186

### E

Elsner Józef 15

### F

Falla Manuell de 185

Ficowski Jerzy 182

Fotek Jan 188

Franciszek z Asyżu 182

Friemann Witold 16

### G

Gabrys Ryszard 20, 187, 191

Gałczyński Konstanty Ildefons 178, 179,  
180, 181, 189

Garbal Aleksandra 20

Gawlas Jan 20

Gembalski Julian 101



Glinkowski Aleksander 20  
Gliszczyński Jan 192  
Goethe Johann Wolfgang 178  
Gorczycki Grzegorz Gerwazy 15  
Górecki Henryk Mikołaj 20, 188  
Górecki Mikołaj 20  
Grabowski Czesław 186, 188  
Grażynski Michał 16  
Grochowiak Stanisław 182  
Grodzka-Łopuszyńska Elżbieta 101  
Grudzień Jacek 185  
Grzyb Andrzej 181  
Grychtolówna Lidia 21

## H

Hadyna Stanisław 17  
Hawel Jan Wincenty 20, 185  
Haydn Józef 21  
Herbert Zbigniew 178, 181, 182

## I

Iwaszkiewicz Jarosław 178, 179, 180

## J

Janczarski Czesław 179  
Janyst Janusz 191  
Jarecka Krystyna 181  
Jarzębska Alicja 191  
Jasiński Andrzej 21  
Jurkowski Jan Edmund 185

## K

Kalemba Zbigniew 18  
Kasprowicz Jan 178, 180  
Kaszczuk Tadeusz 179  
Kijonka Tadeusz 179, 180, 181  
Kilar Wojciech 20, 21  
Klisowski Ryszard 185  
Knapik Eugeniusz 20  
Kochanowski Jan 181, 187  
Kochańska Anna 191  
Konopnicka Maria 178, 179, 183  
Kopf Helmut 187  
Korfanty Wojciech 16  
Kornecki Andrzej 191  
Kotoński Włodzimierz 188, 189  
Kotyczka Stanisław 20  
Kowalowski Zenon 20

Kraśiński Zygmunt 181  
Krzanowski Andrzej 20, 185  
Kubiak Tadeusz 182  
Kulczycki Faustyn 16  
Kulmowa Joanna 183  
Kurdybacha Robert 185

## L

Lasoń Aleksander 20, 186  
Lewin Ludwik 178  
Liebert Jerzy 177, 178, 181  
Lutosławski Witold 131

## Ł

Łukowski Jan 179

## M

Mahler Gustav 174  
Makowski Mieczysław 185, 186  
Małek Ernest 20  
Markiewicz Leon 18, 191, 192  
Markiewiczówna Władysława 16, 21  
Markowski Andrzej 192  
Messiaen Olivier 174  
Michałowski Józef 192  
Mickiewicz Adam 180, 181  
Mika Bogumiła 192  
Mitscha Adam 16, 21  
Moniuszko Stanisław 17, 23  
Moody Raymond 187  
Moss Piotr 185, 188  
Mroński Stanisław 185

## N

Norwid Cyprian Kamil 182  
Nowak Tadeusz 181

## O

Oberbek Jan 44, 102, 176  
Ochlewski Tadeusz 185  
Ogiński Michał Kleofas 86  
Ostromecki Bogdan 178

## P

Paderewski Ignacy Jan 192  
Palester Roman 189  
Palestrina Giovanni Pierluigi 23  
Pasieczny Marek 185, 186

Pawelec Radosław 192  
Penderecki Krzysztof 189  
Petrassi Goffredo 22  
Pietrucha Janusz 192  
Podobiński Józef 20, 186  
Ponińska Krystyna 191  
Powroźniak Józef 21, 31, 43, 58, 159,  
162, 175, 192  
Przybylski Bronisław Kazimierz 187, 188  
Ptaszyńska Marta 189  
Pyzik Kazimierz 188

## R

Rabiński Jacek 187  
Radko Piotr 20  
Ratajczak Józef 182  
Rej Mikołaj 181  
Różewicz Tadeusz 181  
Rudziński Witold 186

## S

Schäffer Bogusław 186, 187, 189, 192  
Schubert Franz 174  
Scriabin Alexander 186  
Serocki Kazimierz 187, 189  
Sęp-Szarzyński Mikołaj 181  
Sielicki Edward 188  
Skwirut Władysław 188  
Słowacki Juliusz 181  
Sosiński Kazimierz 191  
Spaliński Tomasz 8, 172, 173, 175, 176,  
195, 196  
Spisak Michał 19  
Stachurski Edward 181  
Staff Leopold 161, 177, 178, 180, 182  
Szabelski Bolesław 16, 19, 20  
Szalonek Witold 20, 186, 187, 188  
Szczepanowski Stanisław 160  
Szendery-Karper Laszlo 159

Szostak Zdzisław 21  
Szwed Józef 20, 188  
Szymanowski Karol 184, 191  
Szymański E. 179

## Ś

Śleziak Eugeniusz 20  
Świder Józef 7, 8, 9, 10, 20, 21, 22, 23,  
24, 25, 29, 30, 33, 34, 43, 46, 73, 86,  
87, 101, 102, 103, 128, 130, 131, 138,  
140, 147, 148, 149, 151, 157, 159,  
160, 162, 167, 171, 172, 173, 175,  
177, 184, 191, 192, 195, 196  
Świder Marek 182

## T

Tansman Aleksander 186, 187, 192  
Turczyński Józef 192  
Turek Krystyna 177, 180, 191, 192  
Tuwim Julian 177, 178, 179, 180, 181

## W

Warzecha Piotr 20  
Wendland Andrzej 186, 192  
Wieczorek Franciszek 186, 192  
Wielecki Tadeusz 188  
Wilowska-Chmońska Krystyna 191  
Wincenty z Kielczy 160  
Wnuk-Nazarowa Joanna 187  
Woytowicz Bolesław 19, 20, 21, 22  
Wyspiański Stanisław 182

## Z

Zielińska Lidia 188

## Ż

Żmudziński Tadeusz 21



Tomasz Spaliński

## Guitar works by Józef Świder An in-depth analysis of the aspect of instrumental performance

### S u m m a r y

The work is devoted to the analysis of the guitar works composed by Józef Świder, a famous Polish composer.

Within the analytical area, apart from the formal analysis conducted at the elementary level, a specialist aspect of instrumental performance was given particular emphasis. It was the aim of the author of this work as an active artist giving concerts. The work comprises over 100 note examples presenting the analyses of the performance variants of important fragments of the progress of the music score text of each composition, and analyses their tonal effects. It recommends effective variants — practised by the author of the work during concerts and studio recordings. The author of the work was the first performer of the most important (according to the composer) guitar compositions: *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* and *Śpiewy mszalne* [Mass songs]. All of the compositions were released in the CD format entitled *Tomasz Spaliński gra utwory gitarowe Józefa Świdra* [Tomasz Spaliński plays Józef Świder's guitar compositions], published in 2004 by The Institute of Music at the Artistic Department of the University of Silesia. During the preparation stage preceding the recording of the material, the author consulted the composer many times, receiving a wide range of valuable information concerning interpretation and tone of his works.

The publication also involves pieces of important biographical information concerning the composer, starting from the early years of his youth to the present day, and a recording of the interview with Józef Świder conducted in July 2005, as well as a catalogue of his works of art.



Tomasz Spaliński

## Gitarrenwerke von Józef Świder Erweiterte Analyse eines Instrumentalmusikvortrags

### Z u s a m m e n f a s s u n g

Die vorliegende Arbeit ist der Analyse der Gitarrenwerke von dem bekannten polnischen Komponisten, Józef Świder gewidmet.

Als ein konzertierender Musiker wollte der Verfasser besonders den Spezialaspekt eines Instrumentalmusikvortrags hervorheben. Anhand über 100 Notenbeispiele versucht er verschiedene Vortragsvarianten von wesentlichen Stellen des Musikfortschritts der Partitur von den einzelnen Świders Werken und deren Klangfolgen zu analysieren. Er empfiehlt eher wirksame, von sich selbst während der Konzerte und Studienaufnahmen erprobte Varianten. Der Verfasser war zwar der Urausführende von den wichtigsten (nach der Meinung des Komponisten selbst) Gitarrenwerken Świders: *Concerto per chitarra e quartetto (quintetto) d'archi* und *Śpiewy mszalne* [Messgesang]. Alle Kompositionen sind 2004 vom Musikinstitut der Kunstfakultät der Schlesischen Universität an einer CD-Platte *Tomasz Spaliński gra utwory gitarowe Józefa Świdra* [Tomasz Spaliński spielt Gitarrenwerke von Józef Świder] aufgezeichnet worden. Noch vor der Aufzeichnung des Musikstoffes hat sich der Verfasser mehrmals mit dem Komponisten beraten, und er hat viele wertvolle Informationen über die Interpretation und den Klang seiner Werke eingeholt.

Die Publikation beinhaltet auch zahlreiche wertvolle biographische Daten aus dem Leben des Komponisten, von dessen jüngsten Lebensjahren bis zum heutigen Tage, das mit Józef Świder im Juli 2005 geführte Interview als auch den Katalog seiner Werke.

**B U Ś**

Redaktor  
**Magdalena Starzyk**

Redaktor techniczny  
**Barbara Arenhövel**

Korektor  
**Lidia Szumigala**

Copyright © 2007 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-1649-9**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Nakład 200 + 50 egz. Ark. druk. 12,5.  
Ark. wyd. 13,0. Przekazano do łamania w kwietniu  
2007 r. Podpisano do druku w październiku 2007 r.  
Papier offset. kl. III, 80 g

Cena 15 zł

---

EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna  
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek







# Utwory gitarowe Józefa Świdra gra Tomasz Spaliński

nr inw.: BG - 363693



BG N 286/2520

1. Taniec fantastyczny 3'32"

2. Meditazioni 5'56"

## 9 miniatur na 3 gitary

wyk. Wanda Palacz, Rafał Jarczewski, Tomasz Spaliński

3. Menuetto 2'07"

4. Elegia 2'29"

5. Canon 1 0'54"

6. Scherzo 1'19"

7. Imitazione 1'30"

8. Canon 2 1'20"

9. Polonaise 2'14"

10. Burlesca 2'13"

11. Canon 3 1'33"

## Śpiewy mszalne na głos i gitarę

wyk. Agata Kobierska (śpiew), Tomasz Spaliński (gitarą)

12. Kyrie 2'58"

13. Gloria 1'52"

14. Credo 2'45"

15. Sanctus 2'29"

16. Agnus Dei 2'46"

## Concerto per chitarra e quartetto d'archi

wyk. Tomasz Spaliński, kwartet Akademos w składzie:

Irena Kalinowska-Grohs (I skrzypce), Joanna Stelmach (II skrzypce),  
Aleksandra Batóg (altówka), Danuta Sobik-Ptok (wiolonczela)

17. Andante 7'59"

18. Adagio cantabile 6'23"

19. Allegro 6'51"

20. Gaude Mater 4'17"

wyk. Wanda Palacz, Rafał Jarczewski, Grzegorz Skiba,  
Tomasz Spaliński. Chór Instytutu Muzyki  
Wydziału Artystycznego US w Katowicach  
pod dyrekcją Aleksandry Zeman

Mastering: Krzysztof Gawlas

**ZAiKS**

Wszelkie prawa autorskie i prawa producenta  
do nagranych utworów zastrzeżone.

Kopiowanie, wynajmowanie, wypożyczanie,  
wykorzystywanie tego nośnika  
do wykonan publicznych i nagrań RTV  
bez zezwolenia zabronione.

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1649-9